عبد القادر بن سالم

مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد

دار القصبة للنشر

مكونات السـرد
في النص القصصي
الجزائري الجديد

عبد القادر بن سالم

مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد

(بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)

دار القصبة للنشر
فيلا 6، حي سعيد حمدين – 16012، الجزائر

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة
في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب

تدمك : 978-9961-64-809-4
الإيداع القانوني : 2009-874

في البداية...

لا أحد ينكر أن القصة العربية قد مرت بمراحل عدة، وهي تسعى لتشكيل خطابها المتميز سواء على المستوى الفني أو المضموني وهي بذلك لم تخرج عن دائرة تطور فن القص العالمي، خاصة بعد تطور مناهج العلوم، والنقد الحداثي بطروحاته الجديدة.

ولعل منطق التطور يفرض أن القصة في الجزائر لا يمكن لها أن تكون خارج هذه الدائرة، فلقد مرت بمراحل تواكبت مع نمو الوعي الثقافي، حيث كان حضورها قويا في كل ما تعلق بالواقع الجزائري آنذاك. ولقد تلمست هذه الظواهر بعض الدراسات النقدية التي تتبعت الخط البياني لتوجه هذا الجنس الأدبي واهتماماته، وكان التركيز منصبا خصوصا على فترة الأعوام السبعين التي عكست فيها القصة الجزائرية التحولات الاجتماعية والسياسية في الجزائر.

وأعتقد أن فترة ما بعد هذه التحولات قد عرفت الجديد، بحيث فتر عنف المضمون في الكتابات النثرية خاصة، وتم التراجع عن بعض

الأفكار التي شهدها العالم، وقد انعكس ذلك على ميدان الأدب والدراسات النقدية، وبدأ خطاب جديد يتشكل وفق هذه المتغيرات يحمل خصوصياته المتفردة ، إلا أن ما كتب من قصص بعد المرحلة المذكرة سواء منها المطبوع في مجموعات أو المنشور عبر الدوريات مجزءا بقي خارج الدراسة بمعناها العلمي عداما يتصدر صفحات الجرائد غير المتخصصة، وهي وقفات انطباعية، لم تستطع أن تضعها في سياق تطورها، انطلاقا من منطق التطور كما أشرنا...

ومن هنا كان اهتمامي كبيرا لمساءلة هذا الموضوع مع علمي أن جيلا جديدا يكتب القصة بمنظور مخالف لمن سبقه، وهو بذلك يبلور تجربة جديدة، يحاول من خلالها التمرد على كلاسيكية الطرح، وقيود الشكل التي حاصرت قصص المرحلة السابقة.

وقد كنت متحمسا لطرق هذا الموضوع -على الأقل- لأظهر من خلال دراسة بعض النماذج أن ما كتب في هذه الفترة هو مخالف لسابقتها، وبتأطير زمني ومكاني، واختلاف في التوجه والرؤية، إلى جانب ما تطرحه المثاقفة والتناصية في فترة تعرف فيها العلوم الإنسانية أوج تطورها. ولقد كان حتميا أن تدرس هذه المرحلة، ومميزات فن القصة فيها لأنه - وفي حدود معرفتي- أن القصة العربية جميعها قد عرفت تحولات في هذه الفترة، ولا ينبغي، بل ولا يعقل أن لا يشمل التغير فن القصة في الجزائر.

وقد أدرجت في هذا الكتاب نصوصا من مجموعات قصصية وبعضا مما هو منشور بصحف ومجلات وطنية، رأيت أنها تمثل

النموذج لوجه الاختلاف بين المرحلتين، وهي لمبدعين أراهم يتعاملون مع الإبداع أولا، قبل أن ينشغلوا بالمضامين التي أساءت إلى القصة الجزائرية في الفترة السابقة، وقد تتبعت فن القصة الجزائرية منذ بداية تشكلها ومراحل تطورها، وما تطرقت له من هموم المجتمع، ثم ركزت على الأعوام السبعين، وهي فترة تميزت فيها القصة الجزائرية بعنايتها بالمضمون خاصة.

ثم عرجت على بنية اللغة في القصة الجديدة، حيث أظهرت من خلال نماذج تطبيقية أن اللغة عند هذا الجيل، هي كشف وتجاوز للمثال، فهي وسيلة للإيحاء وليست أداة لنقل معان محددة، وقد استطاع هؤلاء الكتاب التخلص من أسر المضمون الكابح، بحيث توصلوا من خلال تجربتهم الجديدة إلى أن الفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه من شأنه أن يحول دون النفاذ إلى صميم نوعيته فكانت اللغة عندهم هي الوسيلة والغاية في آن واحد. لأنهم- الجيل الجديد- أسسوا من خلالها خطابهم القصصي المتميز. ولعل تركيزي على اللغة يعني شيئا واحدا، أنها المفتاح والأداة التي تجعل النص ينفتح على عوالم شتى حيث يتشكل المضمون وفق رؤى انزياحية يلعب فيها الرمز وجدليات المكان والزمان الدور الأكبر.

وقد أضفى بي ذلك إلى تحليل بنية السرد حيث درست البنية السردية في الخطاب القصصي الجديد فوجدتها تتشكل وفق رؤية حداثية تتكسر فيها النمطية الخطية، ويخضع النص فيها لجدلية المغايرة والإدهاش، وانمحاء النمطية سواء على مستوى الضمائر

أو الشخصيات التي تفرض حضورها في النص التقليدي إلى جانب ما عرفته القصة الجديدة بشكل عام من تقنيات حداثية كطرائق الحكي، وانفتاحية النص على عوالم غاية في الغموض.

ثم أشرت إلى تقنيات التعامل مع الزمان في قصص هذا الجيل، بحيث أصبح الزمن ومع ما أضافته الدراسات الحداثية له، والفلسفية خاصة، من تقنيات غاية في التجريد، أصبح له مفهوم آخر، فلم يعد ذلك الزمن الكرنولوجي، التعاقبي الذي يسير متواطئا مع الحدث إلى آخر المطاف، بل أضحى يشاكس الأحداث ويتجاوزها متماوجاً بين النفسي والأسطوري والغيبي، وهو ما جعل القصة الجديدة لا تستقر على حال مما يستدعي قراءة فطنة وحذرة تؤطرها التجربة.

وكنت دائما أشير إلى أن هذه التشكيلات الفنية الجديدة إنما تخضع لتحولات ثقافية ونفسية أطرت عالم الكتابة، بحيث انتقلت من سلطة النموذج إلى فاعلية التجريب. ومهما يكن الأمر، فهذه دراسة تبقى مجرد محاولة لمساءلة فترة تميزت بكتابات قصصية كثيرة نسبيا دون أن يسايرها نقد يؤطر مسيرتها، ويوجهها ولعلها تكون فاتحة لمساءلات أخرى أكثر انفتاحية وأشد صرامة.

بدايــة تشكل القصــة العربيــة فــي الجزائــر

إن الحديث عن القصة الجزائرية القصيرة يحيلنا إلى تتبع المحطات التي سلكتها حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن. ولعلنا لا نضيف جديدا في هذه الوقفة بقدر ما نمهد لموضوعنا الذي لا ينبغي أن يؤسس بمعزل عن هذه الخلفية المنهجية التي يتطلبها البحث.

أقول هذا لأن كثيرا من التوطئات التاريخية قد أحاطت بموضوع القصة العربية في الجزائر إلى جانب دراسات أكاديمية أخرى تمحورت حول شكلها ومضمونها من قبل أساتذة مختصين كعبد الملك مرتاض وعبد الله الركيبي وآخرين. وفي الحقيقة أن الدارس للقصة الجزائرية والمتتبع لأطوار نموها لا يجد صعوبة كبرى في الوقوف على ملامحها سواء من حيث المضامين التي تناولتها أو من حيث شكلها، لأنها نشأت في الأدب الجزائري متأخرة إذا قورنت بجنس الشعر الذي لقي اهتماما كبيرا من قبل المؤسسات الثقافية آنذاك.

فمفهوم الأدب الذي كان منطبعا في الأذهان هو جنس الشعر، كونه يعود إلى الارتباط اللاشعوري بالبيئة العربية القديمة التي

كانت تتنفس الشعر في حلها وترحالها وتعده المرجعية الأساس لكل تعبير ثقافي « فلم يكن هناك أصلا اهتمام بالقصة كفن قائم بذاته، بل أن مفهوم الأدب كان ينحصر في الشعر وحده »[1].

ومما زاد في تعميق هذه الهوة وإبعاد كل ما هو نثر ذلك الارتباط القوي بفضاء الشعر والذي يعود-كما أشرنا- إلى فكرة : الشعر ديوان العرب. وقد رسخت بعض الجرائد آنذاك هذا المشهد فكانت جريدة البصائر مثلا تخصص بابا للأدب الجزائري لا تنشر فيه إلا الشعر... مما فرض غربة على فن النثر، وشعور كتابه بالحيف، وفي هذا المعنى يشير عبد الملك مرتاض إلى « أن هذا الفن كان غريبا في الجزائر لدرجة أن البعض كان يوقع قصصه باسم مستعار»[2].

وهذا ما يجعلنا نقر أن ظروفا كانت وراء تخلف جنس القصة في الجزائر مقارنة بمثيلتها في المشرق العربي التي بدأت في تشكيل خطابها المتميز لتزاحم في ذلك الشعر « ففي الوقت الذي كان من الممكن أن تستفيد القصة الجزائرية من القصة العربية تأخرت إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى بسبب تأخر الثقافة في الجزائر»[3].

وهكذا استمر هذا الشعور مرافقا لأغلب كتاب النثر الجزائري حتى امتزج بتبلور الشعور الوطني بعد الحرب العالمية الأولى وظهور الحركات السياسية والوطنية، ثم مناداة الحركات الإصلاحية بالرجوع إلى التراث القومي من لغة وتاريخ ثم الاتصال مع الشرق، وهكذا ... و هو ما تؤكده مقولة الهادي السنوسي :

«من منا معشر الأدباء الجزائريين من لم يفتح عينيه منذ انتهت الحرب الأولى الكبرى على آثار مدرسة إسماعيل صبري وحافظ وشوقي، وطه وأحمد أمين»[4]. فالفن القصصي كان خلال العقد الرابع من هذا القرن في الجزائر لا يزال يدرج درجانا فيه كثير من الخجل والفتور، ولم يعرف النثر الأدبي في الجزائر قبل الحرب العالمية الثانية قصة واحدة فنية بكل ما يحمل اللفظ من مدلول الفنية في الأدب «بيد أنه من الظلم إنكار ما كان لظهور بعض المحاولات من آثار طيبة على حياة الفن القصصي فيما بعد الحرب الثانية، فقد أقامت هذه المحاولات الأساس ومهدت الطريق ورسمت بعض المعالم»[5].

يؤرخ عبد الملك مرتاض ميلاد أول قصة على يد محمد سعيد الزاهري الذي نشر محاولة بعنوان فرانسوا والرشيد، وهي محاولة «نالت إعجابا شديدا لدى المثقفين الجزائريين، وأثارت ضجة أدبية كبرى لموضوعها الجريء»[6]. ومنذ ذلك الوقت وهي «تدرج ثم تحبو علي يد الرعيل الأول من أمثال الزاهري وعابد الجلالي، وأحمد بن عاشور»[7].

وفي الواقع أن الدافع إلى كتابة هذه المحاولات التي تفتقر إلى مفهوم القصة بمعناها الفني، والتي كانت في نفس الوقت المرجع في تشكيل هذا الجنس الأدبي في الجزائر «لم يكن دافعا أدبيا بقدر ما كان دافعا لخدمة الفكر والدعوة الإصلاحية، وشرح أفكارها بأسلوب قصصي يمكن القارئ من أن يتلقى الأفكار الإصلاحية ويتفهمها»[8].

وهو ما ظهر جليا في محاولات الزاهري في كتابه : «الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير» وهي إرهاصات أولية تتوفر بشكل نسبي على عنصر القص، حاول كتابها أن يميزوها عن المقال الخطابي الضيق، غير أن النظرة السلفية للأدب تظافرت مع الذوق السائد للحيلولة دون أن تصل محاولاتهم إلى ما كانوا يصبون إليه [9]. فلم تبرح دائرة التصوير الفج، والنظرة السطحية فكانت نماذج يغلب عليها تقليد الأشكال القصصية القديمة كالمقامة، أو أدب الرحلات. وقد يعود هذا الانتكاس إلى اللغة نفسها بحيث لم تشهد تطورا، ومرونة بعد أن ارتبطت بالحركات الإصلاحية السلفية التي كان همها أن تعود اللغة كما كانت في سالف العصر، لغة شعر وخطابة[10]. وهكذا استمرت هذه «المحاولات المحتشمة تتأرجح بين الصورة القصصية والحكايات»[11] موظفة عنصري السرد والحوار الخارجي الذي تلتصق جذوره بالقصص الشعبي... وهذا نص يحيلنا إلى شكل من هذه الأشكال القصصية التي ظهرت في تلك الفترة، يقول محمد بن العابد الجلالي : فقال هو : «ما الذي تعنين بلفظ الإنسانية هذا، يجب الاحتراز في فهم معنى اللفظ، إذا كان لفظ الإنسانية في نظرك يشمل تلك الطبقات المنحطة الجاهلة، فأديسون، وماركوني أعقل من يجهدا أفكارهما في إسعاد تلك الكمشة المبتذلة التي ما خلقت إلا للسحرة»[12].

أما بعد الحرب العالمية الثانية، فقد قويت الصلة الثقافية مع المشرق العربي بالبعثات والوفود، وكان لهذا الانفتاح أثره في تغيير

النظرة السلفية للأدب بشكل عام، وللخطاب بشكل خاص. فغدا الكتاب يحاولون بشيء من الجرأة اقتحام هذا الجنس الأدبي بنظرة تجاوزية، بحيث ابتعدوا عن تلك الرؤية السكونية التي يغيب فيها عنصر الحيوية، وسمات الشخصية، فكان أن هزت هذه الانتفاضة الثقافية مشاعر الكتاب الجزائريين لتمدهم بديناميكية جديدة خرجوا على إثرها من دائرة النمطية المغلقة ليعانقوا أفقا أرحب في مجال الإبداع، وهكذا ظهر جيل جديد طرح قضايا ما كانت لتطرح في تلك الفترة كقضية المرأة مثلا، التي تبناها احمد رضا حوحو. وهو أول من خصص لها مقالات منفردة، ثم زهور ونيسي، وآخرون بعد أن اقتنعوا بأن فن القصة في الجزائر يجب أن يخطو خطوات إلى الأمام كما هو عليه في المشرق.

ولعل هذا الوعي بتخلف فن القصة في الجزائر هو الذي أدى برضا حوحو إلى أن ينشر مقالا بجريدة البصائر يطلب فيه من الكتاب أن يهتموا بكتابة القصة لهدفين :

الأول : النهوض بالأدب بشكل عام.

الثاني : هو ما أطلق عليه التقويم الخلقي والاجتماعي[13]

وهذا الاعتراف من الكاتب أحمد رضا حوحو كاف ليظهر أن فن القصة العربية في الجزائر كان يمكن له أن يقوم بالكثير لو ترك له المجال، ولم يهمش أيام الحركة الإصلاحية، حيث الشعر هو السيد، وقد عجز وحده عن احتضان هموم الإنسان الجزائري

وقضاياه الاجتماعية الحساسة في تلك الفترة الصعبة. وهكذا بقي هذا الجنس النثري يتراوح بين الحكايات والصور القصصية، التي حاولت أن تقبض على الزمن القصصي بمعطياته الفنية، لكنها عجزت، فكانت قصة غير ناضجة « يمكن اعتبارها تأسيسا لجنس القصة بمفهومها الجمالي في ما بعد »[14].

واستمرت هذه النمطية في الكتابات مع اندفاع حماسي أحيانا في محاولة لتطوير هذا الفن وتخليصه من ثقل الأسلوب وتحجر اللغة، «فكانت الدعوة صريحة لجرأة قلمية، وتهجم فكري على ما لم يسبق طرقه من المواضيع»[15].

وعلى هذا يمكن الحديث عن تطور نسبي لفن القصة في الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية حيث انتشرت الصحافة العربية في الجزائر، وعادت الحياة إلى سيرتها الطبيعية «فظهر كتاب جدد، أخذوا يعالجون الفن القصصي ويتعاطونه بشيء من الفهم والنجاح معا كرضا حوحو، احمد بن عاشور وأبو القاسم سعد الله، وعلى أيديهم اتسعت المضامين، فشملت الوطني الاجتماعي والنفسي»[16].

وقد كان لذلك تأثيره في اقتحام الكتابة في مجال القصة. ومن المرتكز نفسه يمكن اعتبار هذه المرحلة جديدة سواء على مستوى المضامين أو على مستوى النضج الفني الذي ظهرت فيه قصص هذه الفترة، وهذا شيء طبيعي لأن ميلاد القصة الفنية في الجزائر لم يأت إلا بعد مراحل، « فلم يكن تطورها مفاجئا، وإنما سارت في طريق التطور ببطء »[17].

أولا : ملامحها إبان الثورة

إن علاقة الأدب الجزائري بالثورة التحريرية لم يعد شيئا يحتاج إلى تأكيد، كون هذه العلاقة كانت ولا تزال حميمية. فالكاتب الجزائري هذا الممتزج بالأرض روحا ودما قد سخر قلمه لينفث من ذاته أجمل ما تقوله الكلمة اعترافا لهذا الوطن بجميله.

وكان فن القصة قد أطلق من أسره لينافس الشعر، بل وليتجاوزه بخطاب أكثر مصداقية وواقعية، بعد أن وجد الأرضية التي طالما بحث عنها والفضاء الذي سعى لأن يكون المتنفس له، وهكذا يمكن الحديث عن قصة بدأت تتلمس بعض عناصر الفنية مع الثورة التحريرية «باعتبار أن هذه الثورة كانت الحلم العذب الذي طالما راود النفوس»(18). وقد فتقت مواهب الكتاب فكانت لهم الدافع لخوض غمار الكتابة في هذا الجنس الأدبي، بعد أن كانوا لا يريدون الحديث عن فن يسمى القصة. تاركين المجال للشعر، حتى غدا الأدب في الجزائر هو الشعر وكفى..إن الثورة التحريرية قد دفعت بالقصة خطوات إلى الأمام بأن جعلتها تتجه إلى الواقع، تستمد منه مضامينها وموضوعاتها، فتحول محور الارتكاز من التقاليد والحب والمرأة إلى الإنسان والنضال والروح الجماعية، وقد مثل هذه المرحلة أدباء، أبرزهم عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار وعثمان سعدي.

ثانيا : البنيـة الفنيـة لقصص الثـورة

حين أشرنا إلى أن القصة العربية في الجزائر قد بدأت تعرف النضج مع بداية الثورة، حيث أطلق أسرها وتخلصت من عقدة الشعر إلى جانب الانفتاح الثقافي على العالم العربي فإن ذلك لا يعني الجزم أنها أصبحت تتوفر على السمات الفنية الكاملة لجنس القصة، فقد حافظت في هذه المرحلة على البناء الكلاسيكي ولم تتخلص كليا من بعض السقطات كاللغة الوصفية الموغلة في التقريرية، والحوار الخارجي الذي ظل يطفو على السطح، ولم يمس عمق الذات، ثم البقاء في دائرة المضمون الثوري الذي أثر على تطورها فنيا.

وقد عبر عن ذلك محمد مصائف فيما يتعلق بكتابات الطاهر وطار، حين يقول :

« إن وطار كاتب فكرة بالدرجة الأولى، وهو أن كتب قصة، فإنما ليعبر عن موقف فكري يشغله منذ زمن، ولعل هذا ما يسمح له أحيانا باعتبار شخصياته شخصيات واسطة»[19].

وهذه الوسطية -في رأينا- هي التي جعلت فن القصة في الجزائر في تلك الآونة يخضع لنمطية سكونية لا يبرحها « فإذا بحثنا عن الحدود الفنية لهذا الجنس ألفينا الحياة الاجتماعية والاهتمامات القومية تطل جميعها على القارئ الواعي من كل سطر من سطور القصة»[20]. وهذا ما أثر على بناء القصة فنيا باعتراف النقاد الجزائريين.

ثالثا : بنية الخطاب القصصي بعد الاستقلال

أ - فترة ما قبل الثمانينيات

هل يمكن الحديث عن ملامح قصة جزائرية متميزة فنيا عن القصة التي كتبت إبان الثورة. الحقيقة أنه لا يمكن ذلك لأن الجيل الذي كتبها في هذه الفترة هو نفسه الذي مارس كتابتها بعد الاستقلال، حيث كان خطابها يحمل الهم ذاته، إن لم نقل أنه ازداد تشعبا فالمضامين التي وجدت القصة نفسها في مواجهتها كانت أكبر مما يتصور، ولذا لا نخال الدارس يحتاج إلى طول تأمل من أجل أن يقتنع بطغيان المحور الاجتماعي على مضمون ما صدر من مجموعات قصصية، حتى كادت هذه الكتابات أن تتوحد في صوت واحد لترسم خطها البياني في عمق التحولات التي كان المجتمع الجزائري مقبلا عليها، بحيث طغى مصطلح الالتزام الذي يستند -كما هو معروف- إلى خلفية إيديولوجية، هي وليدة تحولات مدارسية شهدتها أروبا مطلع هذا القرن فكان التزام الأديب الجزائري كما يرى وطار « نابعا من اقتناعه في إطار الأيديولوجية الاشتراكية، وأن يكون كالتزام العامل المناضل الذي لا ييأس من صلاح الأوضاع، ويتحمل من أجل المحافظة على الخط الاشتراكي كل ما يصيبه من أتعاب»[21].

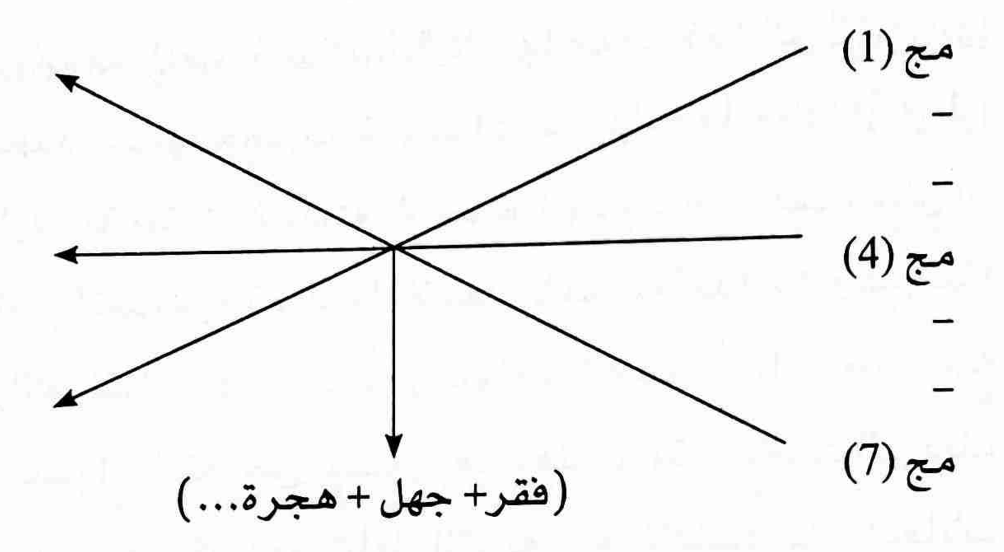
إن هذا النزوح المجتمعي الحاد الذي طبع آفاق عشريتين بعد الاستقلال كان يستمد مرجعيته من متن اجتماعي توحدت فيه كل

الرؤى والتصورات «لتنتهي إلى الواقعية منهجا في معالجة القضايا الحيوية المختلفة»[22]. وهي معالجة لم تخرج عن الرصد السطحي لنوعية الصراع، فاعتمدت على الخطاب المباشر « مما أسقطها في الشعارية والسطحية، فابتعدت عن الفن وعن الجمالية» [23].

ولعل ما يكشف هذا التوحد تحت وطأة عنف المضمون الذي شمل هذا الجنس الأدبي في الجزائر، وجعله يئن تحت سلطة محمول اجتماعي مباشر، وغاية موجهة ما ذهب إليه الطاهر وطار، حيث يشير في مقدمة روايته « اللاز» إلى قوله : « سأقتطع من عمري سنوات أخرى ساعة، فساعة، لأصنع رسما جميلا لبلادي الثائرة بلاد التسيير الذاتي، والثورة الزراعية، وتأميم جميع الثروات الطبيعية والمسيطرة على تجارتها الخارجية والمتصنعة والتثقيفية، والواقفة إلى جانب جميع الشعوب المكافحة في العالم »[24]. ومن أجل كل ذلك « نلفي ظل هذه الثورة لا يكاد يزايل كاتبا من الكتاب الجزائريين فمنهم من يؤثر فيه أشد التأثير ومنهم من يؤثر فيه تأثيرا عابرا، لكنه ثابت ملموس»[25].

ولعل الدراسة التي قدمها عبد الملك مرتاض في كتابه القصة الجزائرية المعاصرة، والتي توصل من خلالها -و بدقة إحصائية- إلى عنف المضمون وطغيان البعد الاجتماعي في سبع مجموعات قصصية لكتاب نخالهم يمثلون -بحق- القصة الجزائرية بعد الاستقلال. إن هذه الدراسة لا تترك أمامنا مجالا للشك في ما أشرنا إليه سلفا، بحيث استنتج الباحث تقاطع هذه الأعمال في

محاور مشتركةلم تخرج في مجملها عن دائرة الفقر، والهجرة، والأرض»[26] كما توضحه هذه الرسمة.



إن الحديث عن هذا الجيل وإن لم يستطع التخلص من ثقل مرحلة الثورة والتحولات الجديدة التي سايرت الأدب في تلك الفترة لا ينفي عنه كونه حاول أن يتمثل بعض التجارب الفنية التي وصلت إليها القصة العربية على الأقل، مما أدى ببعض كتابها إلى مراعاة المزاوجة بين الإبداعي والمضموني المجتمعي من خلال اطلاعهم على الروافد الفكرية والاحتكاك بالجامعة وطغيان المناهج الحداثية التي ركزت على الجمالية وتعاملت مع اللغة بوصفها بنية فعالة مؤثرة في السياق [27]. لكن أغلب هذه الكتابات لم تفلح في الخروج من دائرة هذا الاجتماعي الطاغي، وهي فكرة يدعمها محمد مصائف حيث يشير إلى أن» معظم مواضيع القصة الجزائرية بعد الاستقلال لا تبرح الثورة وما يتصل بها من حديث عن الهجرة خارج الوطن، وآثار الاستعمار كما هو عليه في مجموعة

زهور ونيسي-الرصيف النائم- ودودو في -بحيرة الزيتون- ووطار في الطعنات »[28]. ولم تبرح القصة خلال هاتين العشريتين إطارها الذي رسمته لنفسها منذ بداية تشكلها مما يدفعنا إلى القول إنها لم تحدد لنفسها خصوصية، وسمات تميزها، مما جعلها تؤول إلى نمطية آلية وتكرارية مقيتة في خضم الواقع برصد أفقي، حتى أن الدارس لقصص هذه المرحلة لا يجد إلا صوتا واحدا يتكرر عبر هذا التراكم الكتابي وقد ملت الأذن سماعه لأنه خطاب بات يعيد نفسه عبر عشرات القصص المنشورة هنا وهناك، وقد افتقرت إلى ذلك التصور الفني كمفهوم شامل للكتابة ، »و الاعتماد على الحالات الفردية والجماعية وتحركها المتواصل كتجسيد لمختلف المفاهيم النظرية والإيديولوجية، بل يكتفي بالرصد السطحي[29].

إن قصص هذه المرحلة لم تستطع أن تبلور تجربة فنية متميزة تتمظهر فيها التجليات الجمالية، بل راحت تؤسس التجربة المضمونية بكل عنف وتؤرخ مجتمعة لصيرورة البنية الاجتماعية مما جعل هذا العنف يسمو على كل تفكير في البناء الفني، ويطغى على كل تجريب يخص هذا الفن النثري. ولعل أقرب شيء يمكن ملاحظته في عقم هذه المرحلة من حيث بنيتها الفنية هو عجز اللغة كأداة قوية في تثوير النص، والسير به بعيدا في عمق الأحداث فكانت غائبة عن ديناميكية الحدث، بحيث لا نشعر بأن هذا الرصف من الجمل إنما يتوحد ويشكل كلا متكاملا مع تجربة الكاتب، بل نحس أن هناك انفصالا رهيبا بين هذه اللغة المحكية كنسيج فني، وبين أحداث العمل القصصي.

وعليه فاللغة لم تسهم في كشف الأبعاد الدرامية للموضوع المتناول. «فبدل أن تكون وسيلة للكشف، وتنمية الموقف الدرامي، فقد أصبحت عائقا كبيرا يسهم بشكل مباشر في عملية الهروب من التشكيلات الجديدة للغة» [30].

فظلت بعيدة كل البعد في الكثير من المجموعات القصصية عن أداء دورها الفعلي، فهي سطحية لا تتجاوز لغتها البعد المعجمي، ولم تكن ذات ظلال وأبعاد نفسية يكشف من خلالها الكاتب عن أغوار الذات وتناقضات المواقف التي عالجها في تلك النصوص وبالتالي ظلت جامدة نحس أنها موظفة قسرا في كثير من الأحيان بل « أنك لواجد استخدام القاموسية الكلاسيكية، أو الكلام الميسور الأقرب إلى الأذن» [31].

ولعل ما يؤكد أن قصص هاتين العشريتين كانت كائنة بالمادة الاجتماعية أنها لم تكن تملك وعيا فنيا متكاملا، لأن الصدق الاجتماعي والتاريخي في نظر كتاب هذه المرحلة هو الذي يغذي وينمي الصدق الفني، «و يتيح له الرؤية العميقة، والمضمون المؤثر الفعال» [32].

مع أن الأدب مهما زعم الزاعمون حول مفهومه ورسالته ووظيفته يظل جنسا ينتمي إلى الفن قبل كل شيء، والفن في أدنى مفهوم له يظل محتفظا بطائفة من القيم الجمالية التي تضفي على الواقع سمة هي التي تكسبه في الحقيقة القدرة على التأثير في النفس. وهذه الانطوائية المضمونية هي التي جعلت فن القصة خلال

المرحلة المذكورة يصنف ضمن الأدب الواقعي الحرفي، والذي كان أمينا للمرحلة، مما ولد نقدا مسايرا تمحورت رؤاه حول الطروح الاجتماعية الظرفية، فكان أن تواطأ -على الرغم من تواضعه- مع تلك الكتابات فلم يضايقها، أو يدخل معها في أسئلة الإبداع والنقد الحقيقيين.

وقد أرجع بعض الدارسين ذلك إلى أن الذين كانوا يمارسون الكتابة هم - أغلبهم - الذين مارسوا عملية النقد، مما أنتج تراكمات في الكتابات القصصية والنقدية تتقاطع جميعا في محور الأدب والمجتمع وخطابا ذا منظور إيحائي ضعيف، أسقط النص في تكرارية ونمطية «قللت من إنتاجيته الفنية نظرا لفقر الكتابة وعدم أصالتها وربما مدرسيتها»[33]. وهذا كله حال دون تمثل -و بعمق- التجارب الفنية المتأصلة التي أثراها النقد الجديد وتلقفها كتاب القصة سواء في العالم العربي أو في غيره، فحتى التراث الذي هو امتداد للحاضر وقراءة في الماضي لم يستطيع كتاب القصة الجزائرية خلال هذه المرحلة امتصاصه على الرغم من إقبالهم عليه، »مما جعله عائقا في وجه التقدم الفني لخلق لوحة جمالية معاصرة للواقع»[34].

كل هذا جعل فن القصة العربية في الجزائر بعد الاستقلال «خليطا من القصص لا ملامح لها أو سمات تدل على اتجاه، أو اتجاهات واضحة وهذه الذبذبة بين أساليب مختلفة لا تعطي طابعا خاصا للقصة في مرحلة ما بعد الاستقلال»[35].

ب - ملامح القصة الثمانينية :

إن هذا المشهد الموحد للقصة الجزائرية خلال هذه الفترة التي تعرضت لها، وافتقارها إلى الخصوصية الفنية والاكتفاء بالبعد المضموني في أكثر الأحيان، هو ما جعلني أتلمس تجربة جديدة لكتاب جيل الثمانينات الذين -و من خلال اطلاعي على بعض المجموعات القصصية وقصص منشورة بجرائد ومجلات وطنية - وجدت أنهم يمثلون تجربة جديدة مقارنة بمن سبقهم، ولعل ذلك لا يخلو من منطق فكري وثقافي، اتسمت به مرحلة هذا الجيل نشير إليها في الآتي :

1- فتور عنف المرحلة وتراجع محور المضمون :

إن القصة العربية الجزائرية في مرحلة ما قبل الثمانينيات كانت تعيش فضاءً متميزا، طغى عليه عنف المضمون، ووظيفة الأدب، حتى غدا هم الكتاب الأوحد هو إخراج أعمالهم في ثوب اجتماعي سواء آمنوا بالفكرة أو لم يؤمنوا، يدفعهم في ذلك التشجيع الذي وجدوه من قبل وسائل النشر ذات التوجه الاجتماعي هي الأخرى حتى أننا أصبحنا أمام قصص هي مجرد بيانات سياسية، أو مقالات فكرية تعبر عن الواقع من خلال العام، دون أن تتوصل قبل ذلك أو من خلال ذلك إلى عقد صلة ما بين هذا العام، وبين الأجزاء، والمكونات الخاصة لهذا الواقع.

« فتصبح بذلك عاجزة عن إقناع غير المنتمين إلى نفس خط كتابها الفكري أو السياسي دون أن يتوافر فيها ذلك الإقناع الفني

المفروض فيه أن يتوجه إلى كل الناس»[36]. إلا أنه ومع بداية الثمانينات، ونتيجة التحولات الاجتماعية والفكرية التي شهدها العالم، وتقهقر الأنظمة الاشتراكية التي رسخت فكرها وأدبها عبر أنحاء العالم، بدأت الكتابات تتحرر من ربقة هذا التوجه سواء من قبل كتاب سبق لهم وأن تأثروا بهذا الاتجاه أو آخرين تمثلوا المرحلة الجديدة بكل محمولاتها الفكرية والجمالية، فراحوا يخوضون غمار التجريب على مستوى اللغة وتقنيات الكتابة القصصية، وقد تخلصوا من مضايقة المرحلة الأولى التي وحدت مضامين تلك الكتابات.

2- تطور مناهج العلوم وتأثيرها على الخطاب القصصي :

لا نشك لحظة في أن الجامعة الجزائرية قد أدت رسالتها الثقافية على الرغم من الانتقادات بحيث أسهمت في إثراء الدارسات الإنسانية، وإقحام مناهج حداثية كان لها الأثر الكبير في توسيع الرؤى والإقبال على النقد الجديد، وما يطرحه من طموحات في الميدان الفكري والإبداعي، ثم الاحتكاك بالقصة الجديدة أجنبية كانت، أم عربية، وهذا التحول الفكري والاجتماعي في نفس الوقت هو الذي أبرز جيلا جديدا من القصاصين في تشكيل التجربة القصصية الحداثية بمحمولاتها المضمونية الجمالية وقد استطاعت هذه التجربة أن تؤسس لنفسها فضاء فنيا لا يمكن تجاهله.

وهذا التحول يمثل -بحق- البعد الجمالي والتجريبي لقصة بدأت تخرج عن المألوف بحيث تخلصت من كثير من طروح سبقتها

على المستويين، وتمكنت من توظيف رموز التجديد والحداثة، كما القصة المتطورة اليوم، من تراث وأسطورة وغيرها إلى جانب تقنيات الكتابة الجديدة من سرد وحوار والتي لا يمكن للقصة الحديثة التخلي عنها للخروج من أسر الكلاسيكية.

3 - تراجع النقد عن المفهوم السوسيولوجي :

يمكن إرجاع تحول القصة الثمانينية من المنظور الاجتماعي الموحد إلى التجريب على المستويات الفنية إلى تراجع النقد الجزائري عن دفاعه عن المضامين بعد اقتحام المناهج الحداثية عالم الكتابة والتنظير لخصوصيات الخطاب الأدبي، بحيث تخلص بعض النقاد العرب والذين يشكلون الخلفية الإيديولوجية لنقادنا الاجتماعيين من ذلك الهوس المتعلق بمضمون النص الأدبي، وهو ما يشير إليه حسين مروة حيث يقول :

« أنه لا بد أن أشير إلى خطأ شاب عملنا النقدي، وقد اعترفنا به أكثر من مرة، وهو أننا أولينا الجانب المضموني من العمل الأدبي الاهتمام الأكثر على حساب الجانب الفني »[37].

وهذا التحول في الخطاب النقدي المهيمن خلال فترة ما قبل الثمانينات هو الذي جعل القصة العربية في الجزائر تطمح إلى تمثل التجارب الفنية العربية والعالمية، بعيدا عن مضايقة النقد السوسيولوجي الذي بارك نصوصا تفتقد إلى أدنى شروط الأدبية كونها تواطأت معه في التبشير لمضامين المرحلة. وعلى هذا بدأت

التجربة القصصية الجديدة تتشكل حتى تؤسس لنفسها صوتها المتميز، وفضاءها الفني في خضم تحولات أدبية وفكرية مست عوالم الإبداع بشكل عام، وفن القصة بشكل خاص، وهذه الظروف الموضوعية التي سادت الحقبة الثقافية في الجزائر هي التي وجهت الأدب توجيها جديدا، وجعلته يقبل على مرحلة مختلفة من الكتابة.

ولذا لا نستغرب حين نجد أن فن القصة في هذه المرحلة قد أعاد تشكيل خطابه السلفي ليعانق فضاء التجريب ويمارس طقوس الإبداع بحرية تطفح بالرؤى التجاوزية والثورية على نمطية المضمون الكسيح الذي غدا عنوانا لفن القصة خلال عشريتين كاملتين. ولعل المعطيات نفسها بمعية الظروف التي أحاطت بالأديب، والتي أسهمت في هذا التحول هي التي تظهر جليا من خلال الخطاب الأدبي لهذه المجموعات القصصية التي تعبر عن مرحلة أدبية في فن القص، تتمرد على النمطية المعيارية، وتأخذ من اللغة البنية الأساس لإغناء التجربة الفنية.

ولا نخال دارس هذه المرحلة ينفي هذه الطروح، أو يتجاهل هذا التحول الملحوظ على مستوى اللغة والمضامين. فإذا كانت اللغة قد تخلصت من أسرها، ومن محدودية الدال، وأصبحت نسيجا في فضاء سيميائي لا محدود، فإن المضمون هو الآخر قد تبنى جدلية عنف الطرح. ولم يعد أسير اللغة التي كانت رهينة مدلولات مرحلة تواطأ فيها -كما أسلفنا- المضمون في تشكيل خطاب موحد همه

التبشير بأفكار موجهة إلى متلق كان هو الآخر أسير هذه الجدلية.

إن المضمون في هذه القصص الجديدة لم يعد مغلقا يبدأ من عالم موحد ضيق الأفق، تحمله لغة لا تعدو أن تكون وسيطا جافا ثم تنتهي في قراءة موحدة هي الأخرى وذات مرجعية متصورة مسبقا. لقد غدا هذا المضمون الجديد مساحة بقدر مساحة اللغة المتمردة على قوانين القاموس، تمرد على الإلزامية السلفية التي خنقت إبداعية القاص في المرحلة السابقة، وجعلته يتنكر لطبيعة الإبداع.

وهكذا جاء الخطاب القصصي الجديد ثائرا متحررا من السكونية الماضوية وكأنه يريد أن يعانق الأرحب، وأن يتلمس روح الإنسان في جوهره لا في جانب، أو حيز صغير من ذاته ولعل اعتماده -الخطاب- على اللغة الجديدة التي تتخذ من الإنزياح مرفأ لها، هو الذي زاد من عنفوانه. وعليه فالخطاب القصصي الجديد من خلال هذا الجيل من الكتاب يمكن اعتباره بنية مؤسسة لمرحلة أخرى في القصة العربية الجزائرية المعاصرة، تخرج عن سلطة النموذج إلى فاعلية التجريب والانفتاح، وتدمير الخطاب الأيديولوجي ذا الطبيعة الأحادية الدغمائية، فتتوحد فنيا لنمذجة حركة تحولية تناهض الجاهز، وتطمح إلى فاعلية التأويل، بل إلى تدمير الميثاق السردي الكلاسيكي للوصول إلى زمن المغايرة والإدهاش، والقفز فوق الفصل بين الأجناس، أي إلى شعرية الخطاب القصصي.

« إن النقد المتحرر من مطاردة التفسيرات الخارجية التي تقدمها المعارف التاريخية والأخلاقية والنفسية والاجتماعية، والتركيز

على قيمة العمل الجمالية»[38] قد مس الحركة الأدبية الجزائرية بشكل عام، بعد أن أطر النقد الاجتماعي النص الإبداعي-النثري خاصة- فترة طويلة. ولعل تراجعه عن عنف الخطاب المضموني يعود-كما سبقت الإشارة- إلى تحولات فكرية واجتماعية مست الكتابة بشكل ملحوظ.

وفي خضم هذا التحرر من أسر هذا الاجتماعي المقنن، عاد كتاب القصة الجدد يفتحون آفاقا واسعة للإبداع، بحيث تميزت القصة عندهم بعنف خطابي شمل المضمون والشكل في آن. فمن حيث المضامين ألفينا أغلب هذه الأعمال تتطرق إلى مواضيع جديدة ومتعددة مفتوحة على العالم والذات، فهي لا تتقيد بما استهلك من طروح عالجها أغلب كتاب المرحلة المتقدمة. بحيث نجدها مواضيع إنسانية تنأى عن المحلية الضيقة وتنشد عالما أرحب تتقاسم فيه البشرية همومها، وقد تجلى ذلك في قصص محمد دحو وعلال سنقوقة، ومفتي بشير وكذلك حسين فيلالي.

ولعل المظهرية الفنية التي فتحت لهم المجال واسعا في ذلك، هي ثورتهم على طروح الشكل والمضمون التي بنى عليها النقد السوسيولوجي أفكاره وإدراكهم أن النص الأدبي كل متكامل تسهم في تشكيله عدة معطيات، وبالتالي اكتسبت هذه الكتابات جرأة في الطرح لم تتوفر في سابقاتها من خلال بنائها الفني المتميز بالتجريب على مستويات اللغة وطرائف السرد.

إن مضامين هذه القصص الجديدة قد تطرقت إلى أصغر الجزئيات في حياة الناس والمجتمع ولكن ليس بتلك الطريقة الفجة التي توظف المباشرة، وسذاجة الطرح «بل إلى شعور المبدع أنه يعيش دائما في حركة تدفعه إلى أن يكون دائما غير ذاته وغير الآخرين»[39].

وقد يقودنا هذا التصور للعملية الإبداعية عند هذا الجيل إلى فهم جديد للشكل على خلاف مفهومه عند الجيل السابق فهو لم يعد مجرد لغة وجمل ذات إيقاع خاص، بل تعدى ذلك إلى تمرد على القاموسية اللفظية، وبالتالي تغيرت نظرتهم للكون، « فلم يعودوا ينظرون إليه من حيث هو مجموعة من الأشياء المخلوقة، بل أصبحوا على العكس ينظرون إليه من حيث هو مجموعة من الإشارات والرموز والصور، ولم يعد العالم مكتوبا في نص أصلي أولي بشكل نهائي، وإنما أصبح على العكس كتابا يكتب باستمرار»[40].

وبالتالي فالرؤية الإبداعية لهذا الجيل قد كونت قاموسها الخاص وأبجدية كتاباتها، بحيث قربت مفهوم الفن وطبيعة الإبداع ذاته إلى هذه الأعمال، فكان أن غيبت سلطة الواقع الذي كان يثقل النص بمحمولات فكرية وسياسية كثيرة. ولعل من مميزات النص القصصي الجديد على مستوى المضامين هو عنفها وتنوع مشاربها حتى أن الكتاب التفتوا إلى جزيئات صغيرة تهم الإنسان في عوالمه الداخلية، ولم يكتفوا برسم الظاهر وكأنهم أدركوا –و هذا مؤكد- «أن الفن ليس نسخا للواقع، وليس نسخا للطبيعة إنه إبداع في إطار

علاقة جدلية بين الداخل والخارج بين التجربة الشخصية والمعطى الموضوعي، بين الخاص والعام، إنه إعادة إنتاج ذاتية كليا لموضوع ليس ذاتيا كليا»[41]. وهي فلسفة دعمتها نظريات الأدب المتجددة التي حاورت الإبداع والفن عامة، بحيث لم يعد تعبيرا في فراغ، وهو ما يشير إليه بيلنسكي الذي يرى «أن الفن ليس ثمرة فراغ أو نزوة إنه يكلف الفنان عملا وهو نفسه لا يعرف كيف تنشأ في روحه غرسة العمل الفني الجديد» [42]. وعليه «تبقي اللغة مرتبطة بالثقافة الإنسانية، وإن الحاجة الاتصالية هي السبب الحقيقي لإنتاجها»[43].

إحـالات

1 - عبد الله الركيبي - تطور النثر الجزائري الحديث- ليبيا 78 ص 163

2 - ع الملك مرتاض - فنون النثر الأدبي في الجزائر-د.م.ج الجزائر 38 ص167

3 - ع الله الركيبي - القصة الجزائرية القصيرة. القاهرة 69 ص 10

4 - المرجع ص 36

5 - فنون النثر الأدبي في الجزائري ص 174

6 - المرجع ص 163

7 - ع الملك مرتاض - القصة الجزائرية المعاصرة الجزائر 90 ص 7

8 - سالم الحديني -ملامح القصة القصيرة في الجزائر- الأقلام عدد7 ص 30

9 - ينظر أحمد طالب الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة د.م.ج الجزائر89 ص 35

10 - المرجع ص 36

11 - القصة الجزائرية القصيرة ص19

12 - الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة ص 45

13 - تطور النثر الجزائري الحديث ص 172

14 - المرجع ص167

15 - القصة الجزائرية القصيرة ص 47

16 - فنون النثر الأدبي في الجزائري ص 175

17 - تطور النثر الجزائري الحديث ص 170

18 - عمر بن قينة - المسار النضالي في القصة الجزائرية - الحياة الثقافية تونس عدد 32 ص 109

19 - محمد مصائف : القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال. الجزائر82 ص97

20 - المرجع ص 15

21 - المرجع ص 12-13

22 - المرجع ص 95

23 - محمد ساري -البحث عن النقد الجديد.دار الحداثة بيروت 84 ص 119

24 - أحمد المديني - أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر بيروت 85 ص 49

25 - هذه مقدمة جاءت متصدرة روايته المعروفة « اللاز»

26 - القصة الجزائرية المعاصرة ص 414

27 - المرجع ص 19

28 - يظهر ذلك في بعض كتابات الأعرج واسيني، وعمار بلحسن وحتى عرعار محمد العالي

29 - تطور النثر الجزائري الحديث ص 179 - 180

30 - البحث عن النقد الأدبي الجديد. ص 72

31 - الأعرج واسيني - اتجاهات الرواية العربية في الجزائر الجزائر 86 ص 337

32 - أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر ص47

33 - محمود أمين العالم ملاحظات حول نظرية الأدب.الجزائر

34 - عمار بلحسن - الرواية والتاريخ في الجزائر. التبيين عدد 7 ص 105

35 - الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة ص 42

36 - تطور النثر الجزائري الحديث ص 178

37 - أنظر بول شاوول - علامات من الثقافة المغربية الحديثة بيروت 79 ص 88

38 - فاطمة أزرويل - مفاهيم نقد الرواية المغربية ص 74 حوار مع حسين مروة بجريدة الاتحاد الاشتراكي فبراير 84

39 - إبراهيم حمادة. مقالات في النقد الأدبي.القاهره 82 ص 65

40 - ادونيس - الثابت والمتحول - صدمة الحداثة - بيروت 79 ص 266

41 - المرجع ص 267

42 - أنظر محمد شفيق شيا - في الأدب الفلسفي لبنان 86 ص49

43 - بيلنسكي - الممارسة النقدية - ترجمة فؤاد مرعي وملك صفور بيروت 82 ص 24

44 - Claude Norman - avant saussure ص 132

بنية اللغة في الخطاب القصصي الجديد

تطرح قصص الجيل الجديد مفهوما جديدا للإبداع، انطلاقا من رؤيا تثاقفية أسهمت فيها عدة عوامل، فرضتها ساحة الكتابة العالمية، لعل أبرزها التمرد على الواقعية النمطية ومحاولة الرجوع إلى أفضية الفن الذي «يستجيب لبعد اللانهاية ليحقق فكرة الإبداع، الذي هو تعارض، وانقطاع بين الواقع القائم وطموح الذات إلى واقع غير متحقق» [1] ولعل الأداة التي آزرت قصص هذا الجيل لتحقيق هذا التحول الفني، هي اللغة بكل مستوياتها على اعتبار أن الإبداع يفترض رفض التقليد وأحادية التعبير، والنظرة إلى اللغة والشكل الفني على أنهما وعاء جاهز، أو مجموعة من المفردات القابلة للتكرار.

أولا : سيميائية لغة القص

إن اللغة في قاموس كتاب هذه المجموعات القصصية، أو ممن نشروا بعض أعمالهم عبر الجرائد، والمجلات هي الأداة المرتكز الذي يمرر الخطاب «لأن الأنساق الدلالية ما كان لها لتكون انساقا

سميولوجية أو دالة لولا تدخل اللغة التي تكسبها صفة النسق السيمائياتي [2].

«ففي مجموعة أحبارة لجمال فوغالي، تغدو اللغة مهيمنة، ولا يمكن تصور مكان وجود مدلولات نسق، أو أشياء خارجها كما يرى السيمائيون ففي قصة «اعترافات لامرأة من ضياء» [3]. تحيلنا اللغة على فضاء سيميائي إنزياحي، حيث نجدها تعبر عما هو « الأنقى والأخفى، وعن الغامض والشائع المتداول في آن واحد» [4].

«و تجيئين، الصدر وردة الربيع، المخضل أبدا وتأتين من أقصى الوجود حلما مباركا، يعمر في السنا شلالا من ضياء، ونورا يسبح القلب مطعم بالعذاب الدافق خجلا، طروبا في المدى الساجي المتألق» [5].

ولمقاربة هذا النص الذي هو أحد متون قصة من قصص هذا الجيل، يبدو أنه لم يعد ينتمي إلى صاحبه إلا من حيث كونه نصا أدبيا. أما من حيث أدبيته فإن التركيبة اللغوية التي تشكلت عبر أنسجة متميزة، تعني أن القاص قد استطاع أن يسمو بها فوق مفهوم الدال بتفجيره للطاقة التعبيرية الكامنة في صميم اللغة، بحيث استطاع أن يخرجها من عالمها المعجم إلى حيز الوجود اللغوي «فتكون السمة الأدبية متطابقة مع فكرة الاستعمال اللغوي» [6].

« يتحرك موكب الضياء اللحظة، سادرا أتبعه، فراشة للخلود، وأغرق حتى الهامة الوضيئة في شلاله الخصب أبدا، لا أطلب النجاة، ولا استصرخ النجدة، أستعذب هذا الانتحار» [7].

إن تحرك موكب الضياء والغرق في شلالة الخصب يعني أن الكاتب يدرك أن اللغة تمده بطاقة لا مثيل لها في العبور بعيداً عن محدودية الدال، فهو يضرب باللغة ثنائية الدال والمدلول، التي أضحت تعانق ذهنية الثبات «فيسعى إلى تمثل فكرة الخرق والتخطي لترسيخ ديناميكية الحركة والصيرورة» [8]. حيث يغدو اللفظ انزياحيا، لا يمكن القبض على مفهوم موحد له، وهذا ما يضمن له -كما يذهب إلى ذلك الأسلوبيون- خلق لغة من لغة أي الانطلاقة من لغة موجودة، «فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني [9] «و لعل الفكرة نفسها تبدو ماثلة في قصص محمد دحو في مجموعته «عندما ينقشع الغيم «حيث اللغة عنده كائن عضوي يتنفس ويولد ويمتص طاقات الإنسان وعذابه» [10].

«... في الظل كانت الأجسام لونا ضبابيا لا يستقر له شكل، وحين تأطرت الجهات صار كل شيء يبعث عن النشاز، فهل أدركتم سر هذه المعادلات الصابونية» [11].

إن الكاتب في هذه القصة، وفي قصص أخرى تضمنتها المجموعة يبدو مهووسا بالتجريب لإيمانه بلا قواعدية النص الأدبي، «و أن الخلق الأدبي العظيم، إنما هو تجاوز للقواعد الفنية التقليدية، والتمرد عليها» [12].

إلا أن التمرد هنا لا يعني الضياع في متاهات الشكلانية المتطرفة، إنما هو فك أسر اللغة وجعلها تنطق بأكثر من مدلول، لتشكل خطابها الذي يجب أن تتغلب فيه الوظيفة الشعرية.

« سيجيء على هذه الأمة طوفان يعلمهم، الموت قبل الموت. الواقفون تجهموا، والأعين الحلزونية ترسم من خلف الحدقات الذابلة مراسيم أغنية متعبة»(13).

إن التجريب الذي نصادفه في مستويات المتن القصصي، لا يعني الخروج عن قواعد الممارسة الإبداعية، بل أن دخوله لعبة الاختراق والتجريب كما يظهر، إنما هو من باب إضافة حياة جديدة للغة حتى تبقى أرضا للتفاهم، إنه لا ينبغي للتجريب أن يلغي مساحة الإصلاح، ولا يلغي حركة الانتظام في تبدلها بل حياة اللغة، وتطورها «حيث تولد القيم من ولادة الدلالات، كما تذهب إلى ذلك يمنى العيد»(14).

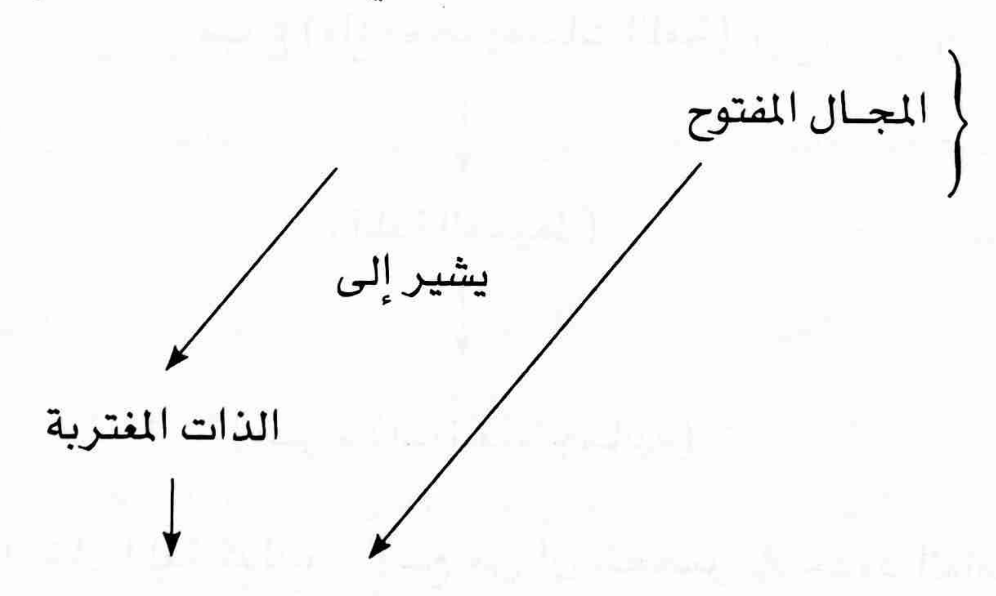
فبطل قصة «الصمت آخر ما تبقى» من المجموعة نفسها يظهر بكل ما يحمل من أبعاد إنسانية يتجاوز المسافات الضيقة ليكون موجودا في الزمن الماضي، والآتي، حيث يضمن له الكاتب هذا البقاء الأزلي، بتخليص الكلمة من قيودها التي يكبلها بها الاستعمال، وتطهيرها كذلك مما يتراكم عليها من ضبابية الممارسة، فكانت الكلمة حية بعد أن كانت ناضبة.

«صدى يتردد في أعماقه المسحوقة، يتلوى يعانده، ثم يقبع كقط مطارد والحيرة تنخر عظامه، وبقايا الصمت الهاربة إلى دمه المسكون بالعطش، تستفزه تبصق في وجهه»(15).

إن المتمعن في هذا المقطع القصصي ليدرك أن الخطاب بمفهومه الأسلوبي، لم يعد وصفا قواعديا للمفردات المعجمية، أو توليدا لمعان

معهودة تبنتها البلاغة التقليدية قديما، بل أضحى تمردا على المتن الكلاسيكي.

«ليحقق إضافة بالصياغة على مستوى الدلالات حيث يتشكل في حركة انتظام البنية، فتتولد المعاني، ويصبح القول فضاء حجمه في الدلالات التي يولدها نهوض التعبير في بنية الجنس الأدبي»[16]. فالحيرة التي تنخر العظام، وبقايا الصمت الهاربة إلى دم بطله المسكون بالعطش هو فضاء لغوي متكامل، ينتظم في بنية أسلوبية تتحكم فيها الصورة التي هي خيط خفي، نحس أنه هو الذي حدد أدبية هذا الخطاب كلما خرج فيه الكاتب عن القالب المرسوم، وابتعد عن « اللغة التطبيقية للأشكال النحوية الأولية»[17] وهو ما يظهر في الآتي :



- الأعمال المسحوقة
- الحيرة تنخر العظام
- الصمت الهارب
- الدم المسكون بالعطش

لقد غدت اللغة في هذه المؤشرات بعيدة عن كونها مجرد قناة لحمولة الدلالات وإنما هي غاية تستوقفنا لذاتها.

إن الكاتب هنا يكسر نمطية دال/مدلول، ويتمرد على هذه المعادلة التي قيدت حقل الإبداع طويلا. ويخضع متنه لخطاب انزياحي يعتبره «ريفاتير» خرقا لقواعد اللغة حينا، ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر. إلا أن هذه الصيغ، عند محمد دحو تبدو أنها كانت صادرة عن وعي وإدراك، لأن الصورة لا يمكن لها أن تمد ظلالها الجمالية إلا إذا كان وسيطها اللغة متمثلة بوعي في ذهن المبدع، كما يوضح ذلك الشكل :

مبدع (واع بخصوصيات اللغة)

↓

(اللغة الوسيط)

↓

(صورة ذات أبعاد جمالية)

وباعتبار اللغة كذلك « أوسع من أن تنحصر في حدود الواقع المعطي، فإن فيها بعد الدلالة اللانهائية في مجال التعبير الذي يستجيب لبعد اللانهاية في مجال المعرفة»[18].

« وتغنين، فيجيء صوتك صاعدا من كهوف الأعماق القصية الكسيرة حاملاً دفئه الحار مشتعلا بالأنين الكاوي»[19].

هكذا تبدو اللغة في هذا المتن القصصي لجمال فوغالي أوسع من أن يحاصرها الواقع. إنها تتمرد عليه مع أنها تبدأ من حيث يبدأ، فقصة « ماليا » لا تضع أمامنا دلالة واضحة بعينها بل تجعلنا نقف أمام حقول من الدلالات هذه اللغة تخلصنا من مماثلة الأسلوب للمضمون وتقربنا من مقولة «مالرو» من أن المصدر الرئيسي للفن ليس هو الحياة، وإنما هو الفن المسبق والمجدد بالبحث الداخلي عن الأسلوب، البحث عن الأسلوب هو حياة الفن الذي نريده هو صنع عالم غريب عن الواقعية»[20].

وبالفعل، فقد استطاع جيل هذا العقد، أن يشكل لنفسه عالما موحدا، لا ينفي الواقع ولكنه يتجاوزه. فاللغة التي بلوروا بها مثلا جمالية، أضفوا بها على المتن القصصي طابعا تجريبيا « تتولد اللغة فيه وتتناسل من جديد وتكتسب أبعادا ورموزا عبر الخلق الفني»[21].

فكأني بتجربة هذا الجيل، قد التفت فيها إلى اللغة وما فيها من أبعاد فنية، بحيث تتحول اللفظة إلى إشارة « تتخلى عن شطرها الآخر المتمثل في التصور الذهني ليتحقق لها الانعتاق وحرية الحركة مما يمكنها من أحداث الأثر الحر، وتنويعه مع كل قراءة»[22].

ففوغالي في « ماليا» « يقيم حوارا مع اللغة أقرب ما يكون إلى حوار العاشق مع معشوقته»[23]. فتصبح شيئا فشيئا تبتعد عن دورها الوظيفي القريب من الحياة إلى دور فني جمالي. ولعل «يوسف سعداني» يعمق هذا المفهوم في قصته «عودة المهدي » حيث

نجد اللغة بإجراءاتها الأسلوبية قادرة على خلق سياقات خاصة، وبالتالي جاء النص متحركا وغير قار من الناحية الأسلوبية»[24].

«عند البحر الذي يلف خاصرة المدنية المطعونة بخنجر، كان الأطفال يجلسون على الصخور والرمال يرقبون نقطة اتصال البحر بالسماء، وفي قلوبهم الصغيرة الزئبقية كان الحلم يورق وكان الفارس الذي ينتظرونه قادما مع الريح والموج والسحاب»[25].

إن اللغة في هذا المقطع القصصي ليوسف سعداني تبدو رافضة التموقع في أفق المحدودية تلوك مفرداتها القاموسية، بل أنها دخلت، وبكل جسارة في مجازفة الكشف والتأويل « فتخطت المظهرية الخارجية وسياقات البداهة الجاهزة لتنفذ إلى محصلة العمق، أي لتنضد ما هو جوهري»[26].

فهذه القلوب الزئبقية، والفارس القادم مع الريح والموج والسحاب، والمدينة المطعونة بالخنجر في منظور الأسلوبين الحداثيين وثبة باللغة، وتجاوز لنمطية المحنط والساكن وحرية لها لرفض التحجر، على اعتبار أن الألفاظ تخلق كما يخلق كل شيء «و هي تكتسب بمرور السنين جمودا يسبغه عليها التكرار، فتفقد معانيها، ويصبح لها معنى واحدا محدودا يشل عاطفة الأديب ويحول دونه والأدبية»[27].

فإذا فك المبدع أسر اللغة، خرق بها قاعدة الساكن، وهو ما يبدو جليا عند «يوسف سعداني « الذي نحس أنه أمد متنه القصصي بدم جديد، حيث فجر في لغته قوة الحياة الكامنة، ولم يكتف

بقيمة اللفظة في حد ذاتها، بل سعى إلى قيمتها السياقية، حتى لتغدو«ضمة من الأضواء الهاربة تثير في النفس تداعيات تجريدية، أو صورا لا حد لها»[28].

ولذا لا يمكن لقارئ قصص يوسف سعداني أن يكتفي بجمل مستقطعة ليحصل على ما يسمى بلذة النص، بل عليه أن يراعي ذلك الكل المشع ليقف على تجليات الجمال، أو بتعبير آخر فإن أدبية المتن القصصي عند هذا الكاتب، أو غيره ممن أخضعناهم للدراسة، لا يكمن إلا في هذا التفاعل العضوي وهذا الفضاء الذي يتطلب وعيا جماليا كمعادل موضوعي من المتلقي، ليشارك المبدع هذا التصور التشكيلي، بحيث تكون « اللغة هي الجوهر والوسيلة في آن واحد لا بالعودة إلى المعني الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد»[29].

فالإدراك الجمالي يتشكل وفقا لتشكل اللغة لأنها ترضخ إلى تفاعل عضوي بموجبه تنزاح الألفاظ تبعا لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية، «وهذا الإدراك هو تعامل دلالي جديد خرج بالبنى من الدائرة التقليدية المتعارف عليها بين الناس إلى دائرة واسعة ندت عن الدلالة المعجمية الميتة وتولجت في عالم الدلالة الشعرية التي ليس لها حدود»[30]. ويتضح ذلك مع الكاتب نفسه وفي القصة ذاتها.

«لحظتها سكن الغضب تقاسيم وجه المدينة وكانت الشمس تصعد مدورة، فوارة مبددة طبقات الجليد، وصقيع تلك الأماني القاسية

الوجه... وكان الناس، وكان المهدي يسكب أنشودته المخملية اللحن تسابيح في آذان البحر والأفق الأزرق...»[31].

فبعودة المهدي -هنا- تعود اللغة إلى انزياحها فتتمرد عن كونها مجرد تعبير أفقي إلى لعبة المخيلة، فتمتزج مع مرجعية الكاتب التخييلية لتصبح فيما بعد أداته الفنية الخاصة، فيعمد إلى تفجير الإمكانيات اللانهائية لها من خلال كشف الطواعية الجمالية للكلمات، وامتلاك ناصيتها، « وهي طواعية تنظر إلى هذه الكلمات، أو المفردات اللغوية على أنها كائنات قابلة فنيا لأن تنتظم في سياق من العلاقات الجمالية»[32].

إن هذا التشكيل الجمالي الذي بنى معماره يوسف سعداني من خلال هذا المقطع القصصي لا يمكن أن يسكب فينا هذه اللذة الجمالية، لولا براعته في تشكيل هذا الكل الهائل من الألفاظ، ووعيه التام بطرائق التوظيف الفنية، فجاءت جمله القصصية تتجاوز مجرد الوسيلة في الأداء إلى لبنة من لبنات الدلالة في النص حيث تغدو قيمتها في ما توحي به، لا فيما تخبر عنه، وكذلك فيما تولد في النص من أوضاع جديدة لا فيما توضع له في الأصل.فهذا المتن القصصي، ونحن نقرأه مرات، يخضع -حتما- لإجراءات توليد معان تتجاوز البعد الدلالي الموحد. « ولذا كانت اللغة نسيجا من الإشارات ذات دلالات متميزة ومتشابكة معا»[33].

فحين الوقوف قراءة عند قوله: «... كان المهدي يسكب أنشودته المخملية اللحن تسابيح في آذان البحر والأفق الأزرق...»[34].

نحس أننا أمام طاقة لغوية، تذهب بنا بعيدا، بل تأخذ بخيالاتنا إلى فضاء الرمز فيصبح الذهن وقد تفاعل مع هذا السرد السيميائي يغامر في عملية تفكيكية عله يجيب عن تساؤلات الجمالية التي تؤسسها اللغة في هذا التشكيل الإنزياحي، «حيث أضحت وسيلة للإيحاء، ولم تعد أداة لنقل معان محددة، وهنا يكمن الفرق بين المعنى العقلي للكلمات والمعنى التخييلي لها»[35].

لأن المعنى العقلي يحبس الكلمة ويجعلها قيد المعاني المتوارثة، والسياقات التي تعاقبت عليها بينما الأديب الحق « هو من يحرر الكلمة من قيد التصور الذهني ويطلقها حرة معتقة تسبح في خيال المتلقي»[36].

إن التجربة القصصية الجديدة تحاول أن تخترق حركة المحور العمودي للغة، لتولد منها دلالات تسمو فوق مستوى الدلالة الصريحة للنص. ففي مجموعة علال سنقوقة «ليل وحلم ونوارس»تظهر اللغة في وظيفتها الفنية حاملة لهموم الناس كما يحمل الناس هموم اللغة ويتجلى ذلك في القصص : ليل وحلم ونوارس، والصمت لغة أخرى ومواويل امرأة حزينة. ففي القصة الأولى نصادف هذا المقطع: «... النوارس كانت تغني على السطح وتسرق الأسماك، تلعب، تلهو مع السمك والبحر والفصول. النوارس كانت أيضا تجري باتجاهي تحمل لي الراية البيضاء لأواصل الجري»[37] ثم يواصل: «النوارس البيضاء كانت تمارس الحب قريبا مني، وكانت تبحث عن شيء لعله الوطن»[38].

إن الكاتب في هذه القصة يتخطى لغة الوصف إلى لغة الكشف، ووقف الاختناق فيخضعها إلى المنزع الجمالي ، وفضاء التخييل، فيتحول صوت الفعل القصصي إلى ابتكار دائم للرمز والتأويلية، فهو أبدا لن يظل -الفعل اللغوي- مقتصرا على دلالات الاصطلاح الذي يقتل روح النص»[39] ويحرمه من ظلال المعاني الإنزياحية التي تجابه القارئ بتجليات الابتكار المتجدد. «...النهار خريف كله...الشمس الخجلى وراء الغيم والعصافير والأشجار والتينات النائمة في الزمن العصيب في هذا الحي المغمور خريف من لا يحتمله قلب»[40].

إن سنقوقة يساير ايهام اللغة، ويذهب بها إلى حد التماثل، يتركها تلامس المضمون ولا تفصح عنه، بل يحررها لتكشف عن طاقتها. «وحدي أنا في شوارع المدينة، عفوا، كنت رفيق الشمس والغبار... والدنيا النائمة في أهداب امرأة سكيرة»[41].

فالمتن القصصي عند الكاتب يتشكل من تلاحم اللغة وتفاعل أصواتها، بل وانسجام المعنى الجمالي لإبراز الأدبية، لذا فالسمة الأدبية عند هذا الكاتب تشمل الهيكل الكلي للنص حتى يصبح هو نفسه أداة من أدوات التخاطب متميزة عن الأداة اللغوية»[42].

فكيف يمكن لنا اقتناص معنى موحد ذا دلالة ثابتة من هذه الثنائيات كنت رفيق الشمس، الدنيا نائمة في أهداب امرأة سكيرة لا شك في أن التشكيل اللغوي هنا قد ذهب بنا إلى سياق التأويل وإلى تذوق جمالي مكمنه شعرية الخطاب وأدبيته « لأن الذي يميزه هو كثافة الإيحاء وتقلص التصريح»[43].

فأدبية النص القصصي عند هذا الجيل من الكتاب كانت مبتغى قادهم إلى اللغة التي طوعوها، خصوصا، وقد تخلصوا، «أو بددوا الدجنة الكثيفة للأيديولوجيا»[44]. ولكونهم أيضا، توحدت رؤاهم في أن الأدب ليس شيئا آخر «سوى تقنية الدلالة، وهو كائن في شكله، وليس في المحتوى أو الرسالة الإيحائية للخطاب، أنه في إنتاجه للمعنى وليس في المعنى المنتج»[45].

ولعل ذلك ما أبرز تلك المضامين الجديدة التي ولدتها الأشكال التجريبية التي خضع لها النص فكان العمل الفني عندهم هو ثمرة صيرورة نظام تترابط فيه التجارب الشخصية والوقائع والقيم والدلالات، وتتجسد في جهاز لتشكل شيئا واحداً معه وتتمثل فيه»[46].

إن إدراك كتاب هذه الفترة للمنزع الجمالي للغة جعلهم لا يقفون عند حد التغلب على تلقائيتها، بل إلى تعطيل كل قيمة دلالية تحد من حرية الإيحاء، فكأني بهم كانوا يسعون إلى خلق لغة داخل لغة فاستغلوا القيم الصوتية في الكلمة والإيحاء بها. ففي المجموعة القصصية «السكاكين الصدئة»، يغامر حسين فيلالي بلغة نراها تتجاوز نمطية المحنط، حيث الإبداع في منظوره حرية عدوانية، لأنها تروض الإنسان بعنف الخطاب، وبتجديد نظريته دوما إلى الكون «و هي حرية تكاد أن تكون فوضوية تأبى التمذهب وترفض التحجر وتتحدى الحاضر وتنبئ عن المستقبل»[47].

ففي «حكاية ترميم أضرحة المدينة»[48] تصبح شفافية اللغة قادرة على فتح فضاء سيميائي مطلق، فهي تخترق الاصطلاح السائد لتؤسس نظاما جديدا ينبثق من داخل النص.

« توقفت فجأة عن السير، وجحظت عيناي كمن اعترته سكرات الموت، كانوا يلبسون بدلات رسمية، يستوقفون المارة في الليل ثم يضربونهم بمطارق من حديد بين الأذنين حتى إذا فقدوا وعيهم، وضعوهم في أكياس وحملوهم على أكتافهم إلى نفق مظلم يمتد إلى غرف متعددة ذات أبواب مصفحة»[49].

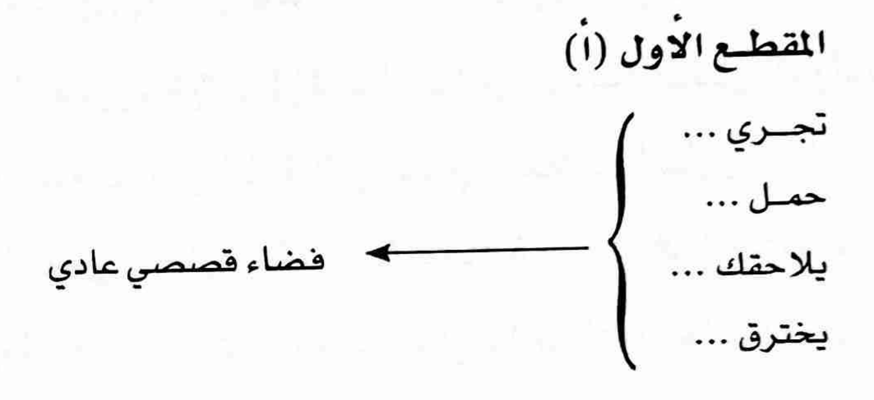
يصبح المتن القصصي عند الكاتب هاهنا متنا لا يحمل بعده الجمالي في التركيبة المفرداتية على غرار النص القصصي ذي البعد السوسيولوجي، بل يسعى إلى تأسيس جماليته من خلال هذا الكل السيميائي الموحد، فكأني به لا يطرح ذلك السؤال الذي يقول : كيف نكتب « لأن ذلك لا ينتج سوى علامات فارغة»[50].

وهو بذلك -كما تذهب إلى ذلك « جوليا كريستفا» لا يؤمن بنص ذي مظهر لساني» دلالته تتقدم إلينا في إطار متن لساني منظور إليه كبنية مسطحة، إنه توليد مسجل في هذه الظاهرة اللسانية»[51].

ويتمظهر ذلك في مقطع قصصي آخر للمبدع نفسه في قصة «جثة فرعون» «وتجري ، تحمل تاجك، وتجري، يلاحقك الصوت كالطوفان، يخترق سمعك كرصاص منصهر، فتصرخ إنها القيامة، ثم تهرع صوب البحر، يقترب الموكب أكثر، تتحول الأيادي إلى مناجل تتسابق إلى عنقك، رحت تضرب البحر بتاجك وتأمر»[52].

إن هذا المقطع ليكسر تلك النمطية السكونية التي توحد التفكير اتجاه معان مميزة، فمن خلال هذا التكسير للمعاني المتقاربة، وتباعد الصور، بل وهذه الفجوات التي تساهم فيها اللغة يصبح

الفكر الذي يسعى إلى جمع هذا الشتات عاجزا على أن يوحد هذه الأفضية بشكل سريع إلا بعد قراءة وظيفية مؤطرة بممنزع جمالي، ويظهر المسار السردي لهذا المقطع كما توضحه هذه الإحالات.



المقطع الثاني (ب):

تهرع صوب البحر...
تتحول لأيادي إلى مناجل
تتسابق إلى عنقك

← فضاء عجائبي

إنه ومن خلال ما توصلنا إليه آنفا، اعتمادا على النصوص نتبين وعيا جماليا يتجلى في هذا المتن القصصي الجديد الذي يمثله جيل طلائعي بدا أنه يرفض التمذهب بشكله العنيف ويحاول الخروج عما هو آلي، لأن الكتاب الذين يبدعون من خلال هذه القوالب الجاهزة والجداول « هم في الحقيقة لا يقومون سوى بالاستنساخ ونسخ ما هو موجود»[53].

إن هذا الوعي بأدبية النص، مكنهم من القبض على إمكانات اللغة في مجال التأويل، والإنزياح فشكلوا بها عالمهم القصصي الذي غدا يقترب من نثرية شعرية تتمظهر في سيمياء اللفظ ليتجلى المعنى خارج المدلول، الذي عانى منه النص الإبداعي طويلا.

فكان لهذا الجيل، وفي نظرة تكاد تكون موحدة فضل الريادة في ركوب إبداعية تحويل اللغة إلى نظام اختلافي إشاري»[54] من خلالها يولد التعبير المجازي دلالته الاحتمالية ويبني في الوقت نفسه علاقة الترابط بين مكونات نصه، يبنيها في إحالات داخلية فتضيء المدلولات بعضها بعضا وتبقى مفتوحة على تأويلات القراءة»[55].

ثانيا: شعرية المتن القصصي:

تركز التجربة القصصية الجديدة في الجزائر مع هذا الجيل على المتن السردي اعتمادا على اللغة متكأ يحقق من خلاله استراتيجية المنحى الجمالي، بعد فتور العنف المضموني الذي نزعت إليه التجربة القصصية السابقة تحت محمولات فكرية لا داعي للعودة إلى تفاصيلها.

إن هذه التجربة الجديدة قد قادت القصة في الجزائر في هذه الفترة إلى تأسيس أرضية لمحاورة النص النثري ومحاولة خلخلة بنياته التقليدية، بدءا من التشكيل اللغوي إلى فضائه الجمالي الكلي...

وكان إن تلمس جنس القصة مع هذه التجربة إبداعية متميزة

كسر بها نظرية تنافر الأجناس الأدبية التي فهمت من منظور نقدي كلاسيكي. إن قصص هذا الجيل سعت لأن تؤسس أدبيتها عبر تشكيلاتها الأسلوبية ممثلة في اللغة، حيث «الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرة، تم تحريرها على يدي المبدع الذي يطلق عتاقها، فتصبح قيمة النص حينذاك فيما تحدثه إشارته من أثر في نفس المتلقي»[56].

ولعل انفتاحية النص القصصي الجديد، وتمرده على انغلاقية سابقة التقليدي، قد حققت نصيتها وإنتاجيتها على الصعيدين الكتابي والفكري عن طريق ما يمكن تسميته بانفتاح النص، فهو منفتح على الإنتاج الدلالي وإنتاج القيم الجمالية الجديدة، بعد أن كسر البنية التقليدية على مستوى تقديم القصة، سواء على مستوى الزمن أو الصيغة والرؤية حيث يبدو التشكيل النصي للقصة بالنسبة للقارئ، وقد زخر بتلوين شعري زاد في عمق أدبية النص، وابتعد به عن المفهوم النثري الذي ارتبط إلى وقت قريب باللغة الإبلاغية التي لا تقلق، ولا تدخلنا في ما يسمى بالمتاهة.

إن النصوص القصصية الجديدة قد تمردت على مفهوم النثرية التقليدي وخاضت تجربة جديدة على مستوى اللغة، استعارتها من الشعر وبالتالي لم تعد تطرح مسألة الأجناس الأدبية كأجناس منفصلة فنيا يرى واسيني لعرج في تقديمه للمجموعة القصصية «أحبارة » لجمال فوغالي -و يعني لغته -» أنه لا تخلو

قصة من قصصه من هذا الهاجس المركزي، تعيد كتاباته إلى أصلها الحميمي الأول لاستخراج مدافن الطفولة وحنين الأشواق المقتولة، ولا توجد لغة قادرة على هذا الفعل إلا لغة الشعر التي تظلل بإيحاءاتها المتعددة هذه المجموعة»[57].

وقد نقف على بعض ما أشار إليه هذا الناقد في قصة « اعترافات لامرأة من ضياء»[58] فيقول :

«أحس الآن اسمك يرقص داخل الصدر المسيج طائرا، مخضبا بدم القلب المعنى أبكي مرتجفا، مقرورا حتى سويداء الروح، أتطهر الآن بالدموع، أرفع هامتي، يداي تتضرعان ساجدا كنت أبتهل»[59].

ولعل الملاحظ في هذا المقطع القصصي هو ابتعاد الكاتب عن تلك النثرية المعتمة واستغلاله لطاقة اللغة في تجاوز التعبيرية الخطابية. إن تفجيره لدينامية اللغة ودلالاتها الإيحائية قد انتقل بالمتن النثري من نثريته الشكلية إلي شعرية تدفع بالقارئ إلى التوتر بدل الارتخاء.

ولعلنا لا نضيف جديدا حين نقول إن اللغة الشعرية لها من الطاقة ما يجعلها تكشف عن معان مخبوءة ضمن بنية النص العامة، أقلها إمكانية التأويل، وإخضاع النص إلى توليد دلالات لا متناهية، كما إن اللغة الشعرية هي تحول الذات من موقع تحتي يكون في أغلب الأحيان أسير الفكرة/الموضوع إلى فضاء للتخييل، ومعانقة الأرحب،

ويظهر ذلك جليا مع مفتي بشير في مجموعته « أمطار الليل» ففي قصة « الليلة الكبيرة » نصادف هذا التشكيل «جميعنا كنا نسعى نحو موت واحد وهلاك واحد في تلك الليلة الكبيرة... حيث تحرق التمائم والعمائم ، حيث نكون جميعا سواسية، مجرد آثام، أشجار عارية على الطبيعة المكشوفة، بقايا متبعثرة من أوهام»(60).

إن الكاتب لا يؤمن بحدود الأجناس، حيث اللغة تغدو لديه أداة حرة تركها توقع صورها الشعرية والتأويلية لتثور على كلاسيكية الخطاب النثري لتؤسس نصا أساسه الإيحائية أو العلامة الجمالية، وبالتالي الدخول في « تناصية مع الأسلوبية الشعرية لخدمة أدبية»(61).

ولعل هذا التلاقح بين الجنسين قد بدأ مع الكتابات الجديدة بشكل يلفت الانتباه، خصوصا حين ساند النقد الأدبي الحديث هذا التحول، فعبد الملك مرتاض يرى « إن تلك النظرة القديمة لم تعد لصيقة بمفهوم النثر والشعر، بل غدت ضيقة جدا في العهود المتأخرة، حيث النثر أضحى يقترب من لغة الشعر ليؤسس شاعريته بمفهومها الجمالي»(62).

وقد إدراك كتاب هذه الحقيقة، والتي هي جوهر الفن بعد أن تجاوزوا الأشكال المستهلكة في كتابات سابقيهم فسعوا إلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حرة لأن ذلك يمدهم « بانتقال دائم من المعلوم إلى المجهول، من المرئي إلى الخفي، ليبقى الفن تحولا

مستمرا»[63].

فعلال سنقوقة في قصة» امرأة جميلة جدا « يتمرد على اللغة المتموقعة خلف دلالاتها الثابتة. « أنت يا عائشة، حلم يتماهى في حسي، كما الزمن ، كما اللحظة التي تهرب الآن من يدي المغلولة سنمتطي معا صهوات السفر كنت أحلم دائما أن أراك كالقديسة النائمة في صوفية الدير، أو كمريم الرمز»[64].

إن شاعرية هذا المقطع تظهر أن الكاتب يتعامل مع اللغة تعاملا وجدانيا، فهو كالصوفي يبحث عن القبض على التناقض « بلغة هي كشف، وبحث، وتجاوز للمثال إنها لغة تتمظهر في بعدها الإيمائي، أو كما يعبر عن ذلك المسدي من أن غاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإشارة»[65].

لأن البعد الإشاري أبلغ وأقوى انزياحا من كونه مجرد إبلاغ، فاللغة حين تقترب من مجال الشعرية فإنها تؤسس متنها النثري بعيدا عن سلطة النموذج الكلاسيكي، فيكون كل لفظ شعري شيئا غير متوقع، إنه وعاء لقيتارة تتطاير منها جميع إمكانات اللغة وبالتالي يغدو النص النثري في هذه المجموعات»انعطافا لتقنية لفظية تتمثل في التعبير وفقا لقواعد أكثر جمالا»[66].

ففي قصة «رجلا آتيك رغم كلاب الليل « تتجلى ملامح شعرية النص النثري عند محمد دحو «أيتها السيدة المحترمة، معذرة، أن يكون كلامي شعرا، لأنك تكرهين الشعر، وأنك على ما أذكر أقسمت

بالحرف الواحد أن الشعر ليس إلا غناء وهراء، ولهذا ما عدت أكتب الشعر يكفيني أنني أنزلتك في قلبي واخترتك لوحدك»[67].

إنه لا يمكن استبعاد أن الكاتب هنا في هذه القصة أو غيرها يوظف كل طاقته اللغوية ، والفنية ليؤسس هرما جماليا يستعيره من فضاء الشعر، حيث نلتمس تلك الحرية التي يمنحها هذا الفضاء للسارد، بحيث لا يحس باختناق أو حاجز قصري يرغمه على النزول إلى لغة تؤسره في بوتقة الجاهز، فهو يعي- وهذا يظهر من خلال السرد- أنه يجرب إمكانية تداخل اللغتين لغة الشعر/ لغة النثر ، على غرار ما تذهب إليه نتالي ساروت من أنها لم تعد تستطيع وضع حدود فاصلة بين النثر الروائي والشعر»[68].

ولعل هذه الصياغة الشفافة التي ظهرت ملامحها جلية مع تجربة هذا الجيل، لم تعد وقفا على الشعر وحده، وإنما أصبحت من مجالات النثر وحقوله أيضا، وقد هيأ له ذلك فن الرواية والقصة القصيرة، وهما فنان أصبحا اليوم ينافسان الشعر الجديد منافسة شديدة « فالقصة كما يرى عبد الملك مرتاض إذا لم تكن شعرا فهي ليست قصة»[69].

وهذا ما يقودنا إلى تلاشي الحدود بين الأجناس الأدبية التي أكد تباعدها النقد الكلاسيكي، الشيء الذي حد من توظيف إمكانات اللغة بشكل انفتاحي، وإبقائها ضمن انغلاقية مميتة كرست سكونيتها. وكان للخطاب النقدي الجديد موقعه من التغير بعد

مساءلات تنظيرية أعاد بها تشكيل الخطاب الإبداعي الجديد، بحيث لم تعد اللغة من حيث جماليتها وتأويلاتها حكرا على القصيدة، بل تعددت لتفرض طقوسها الإيحائية على القصة فهي عند قصاصي الجيل الجديد « لغة شعرية تخرق قانون اللغة العادية لتقوم على التجربة الباطنة»[70]، وهي تجربة كما أشرنا سلفا تمثلها جيل من كتاب القصة الجدد، خاصة بعد تطور المفاهيم النقدية والإبداعية، وتجدد أفضية الإبداع، ليس على مستوى القصة الجزائرية فحسب، بل على صعيد الحركة الإبداعية في العالم العربي، حيث غدا المبدع في القصة والشعر على السواء «يؤمن أن الفن قوامه اللغة، التي تتحول إلى حقل للتأمل فيتصاعد فعل الدوال في بناء النص»[71] وهذا بغض النظر عن الأجناس الأدبية والنظرة التقليدية التي اعتبرت أن للقصة لغتها الواصفة التي لا ينبغي أن تحلق بعيدا، وكذلك الشعر الذي نظر له على أنه الفن الحقيقي، لأن مبدعه له كامل الحرية في التعامل مع اللغة...ولعل هذا التداخل مرجعه إلى أن القصة الجديدة لم تعد تكتفي بالمرجعية النثرية لجنسها، بل تعدت ذلك إلى تناصية مع المتن الشعري المعاصر، الذي عرف هو الآخر تمردا على نمطية الصورة القديمة التي مثلتها البلاغة العربية التقليدية. فقد راحت تغامر في الأرحب، وبالتالي حدث التلاقح بين لغة الشعر ولغة القصة، بفعل هذه المزاوجة، بحيث لم يعد يحس بذلك التباعد بين الجنسين عدا ما يتعلق ببعض تقنيات القصة من الناحية الفنية.

ولعل هذا التماس من اللغة الشعرية لم يكن وليد الصدفة إنما جاء بعد مرحلة تجريب الكتاب الجدد للأشكال التعبيرية واستعارة هذه الخصوصية الشعرية التي «تحيل الحدث إلى رمز بحيث لا تردنا إلى الحدث بما هو وكما هو، إنما تردنا على دلالته، أو إبعاده ناقلة حواسنا ووعينا في أفق جمالي تخييلي قوامه اللغة وعلاقاتها»[72]. وسوف نقف مع هذا الفضاء في قصة « الأغبياء»[73] لعلال سنقوقة « أرقام ساعتي كانت تمر أمام بصري مر السحاب والماء كان يملأ الأفق... كنت أريد أن أطير إلى قرص الشمس، أترجاه أن يعود.. يطل من جديد على مدينتي الغافية، تخترق أشعته السنية أقفاص صدور الناس، تثير فيها الحب والدفء وتنطلق بها إلى عالم آخر»[74].

إن الكاتب في هذا التشكيل اللغوي الجميل، إنما يستعير من الفضاء الشعري صفاءه، وكأن اللغة تأخذه على طبيعتها الأسطورية لمحاورة الذات، التي لا ترضى بالمكشوف، فهو لا يروض اللغة للمضمون، بل يجعل منها أداة لمساءلته بوعي وإدراك لأن «المحكي التخييلي عندما يعي خصوصيته يغدو ضروريا لقراءة المهمل والهامشي والمتشكل عبر ثنايا الجدلية الحياتية»[75].

فالمتن القصصي عند هذا الكاتب يتعدى المظهر التصنيفي إلى التقاط تفاصيل الأمكنة والحركات، وإلى استبطان ما يصطرع في الأعماق من مشاعر مضادة لما هو قائم حولها، حيث تغدو الإشارية وكثافة البعد الشعري هي المحرك لدينامية الأحداث

كما يصبح التأويل ضرورة للقبض على حيثيات المضمون.

وهذا التصور نفسه نجده عند « مفتي بشير » في « مواويل الغريب في القرية » فنقف معه على إيقاع يتلون بكثافة إيحائية تناصية مع الفضاء الشعري.

« تبقى وحدك تحمل صمت العالم، وجرح البشر منذ آدم إلى آخر من غادر الكون، تقوم، تذهب وتجئ داخل الغرفة، ثم بقوة تدفع المائدة، فتتحطم كل الصحون الفخارية على الأرض، تشعر بالحزن وتخرج»(76).

ولعل ما يمكن استخلاصه والقصة الجزائرية الجديدة تستعير هذه الأسلوبية الشعرية أن المبدع قد تخلص من البوح بكل شيء، قياسا باللغة الكلاسيكية، التي كانت انعكاسا آليا لواقع مفروض على الكتاب استنساخه، لأنه وبتداخل الأجناس، أضحى المضمون يلون بأبعاد تكسر فيها الزمن التعاقبي، وغدا تابعا لتشكيل أسلوبي تارة يفصح وأخرى يتعدى مستوى الانتماء التصنيفي. إن كتاب القصة الجدد في الجزائر قد تجاوزوا الخطاب السلفي الذي ركز على المضامين يستنسخها تحت وطأة المرحلة التي كانت تبارك مثل هذه الخطابات، مما أدى إلى تغييب المنحى الجمالي. ولعل المرحلة الثقافية، وجرأة الخطاب النقدي الجديد بكل محمولاته اللسانية والسيميائية، هو الذي أسهم في بلورة هذه الآراء مما جعل هذه الجيل يخوض غمار التجريب، ويحاول اخضاع اللغة التعبيرية إلى

نمط أسلوبي جديد، بحيث تخضع فيه إلى تفاعل عضوي بموجبه تنزاح الألفاظ تبعا لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية. وقد مكنت هذه القناعة كتاب هذه المرحلة من التمرد عن سكونية اللغة، والتفكير الجدي في وجوب استغلال كل طاقاتها الكامنة «على اعتبار أن النص بنية دلالية هي جماع بنيات داخلية تتكون منها صرفية/نحوية يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى» [77].

ولعل الميل إلى محاورة اللغة، واستغلال أبعادها الإيحائية والإنزياحية هو ما جعل المتن القصصي عند هؤلاء خطابا تغلبت فيه الوظيفة الشعرية ، حيث بدا واضحا تداخل الأجناس الأدبية، وتكسير البنية التقليدية للخطاب القديم، وبذلك «تحرر الكاتب من عبودية اللغة التصنيفية، ودخل في حوار الأجناس على اعتبار أن كل نص يكتب في سياق أدبي يعكس حوارا معينا مع الأجناس والنصوص القائمة، ومن ثم، فإن التناص في جميع أشكاله هو من شروط تكوين النص»[78].

وقد أعطى هذا المفهوم، والذي تبناه النقد الأدبي الجديد أبعادا أخرى لأفضية النص القصصي لنسج لحظات الكشف، والجمع بين الأسطوري واليومي، كذلك بتكسير الزمن التعاقبي الذي يحاصر الحدث، ويقتل متعة الشفافية والتجريد، فكانت القصة عند هذا الجيل لوحة فنية قابلة لتأويلات القراءة، وغير محاصرة بأبعاد دلالية ثابتة، «حيث النص يتموضع ضمن انزياح لا محدود ، كون

اللغة الموظفة عند هؤلاء الكتاب لغة سيميائية تخترق الاصطلاح السائد لتؤسس نظاما جديدا ينبثق من داخل النص»[79].

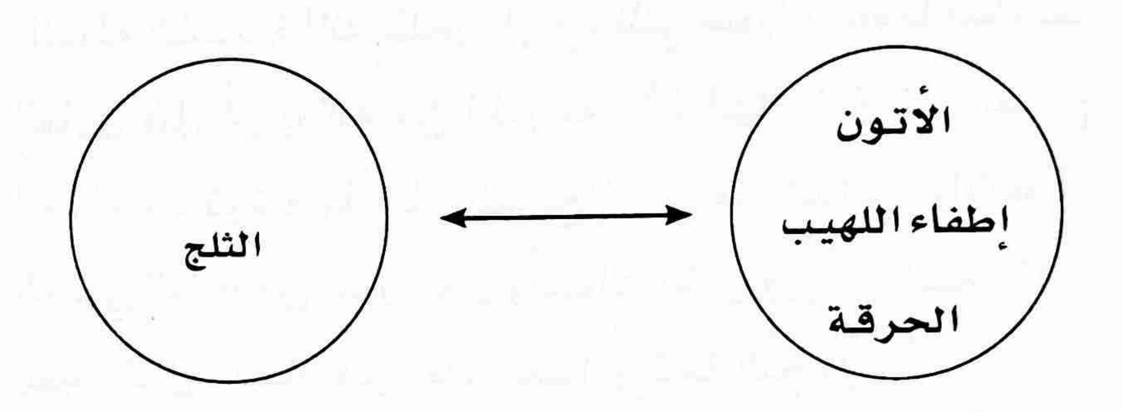
وهذه السيميائية الأدبية، أضحت الطريقة المثلى لتحليل النصوص الأدبية بأدواتها الإجرائية الخاصة خصوصا بعد ظهور الشكلانيين الروس، وحلقة براغ، حيث خصصت بحوث واسعة لدراسة اللغة الشعرية [80]. إن اللغة مع هذا الجيل، تغدو شلالا من الأحاسيس تحمل أبعادا نفسية وجمالية، فهي تهرب من حصار المدلول لتعانق التخييل ثم تسعى للهروب من التعقيل الذي يفقدها متعة هذا الامتداد الجمالي. وتتجلى هذه المظهرية اللغوية مرة أخرى في مقاطع من قصة «الثلج والنافدة « لجمال فوغالي :

« بأعماقي أيها الثلج أتون ملتهب، أطفئ لهيبي وحرقتي ، تعال اقفز أيها الثلج ، لم أجد أحدا أسامره غيرك، فكلهم هربوا هي أيضا هربت، أصبحت مخيفا كالطاعون، الصمت الجنائزي الراعن يطبق كثيفا، وعلى الحجرة يخنق أنفاسك وأنفاسها، والساعة الحائطية لاذت بالصمت الرهيب، والبرودة أكلت مفاصلها والعقربان تداخلا، تدثرا ، هما الآن أمامك في عناق أبدي»[81].

إن اللغة هنا تحمل زخما من الأحاسيس عبر دلالات إيحائية تتقاطع كلها في فضاء موحد، وهو الحالة النفسية للكاتب مع أنها تتجاور متناقضة في مدلولاتها الحرفية، فالأتون الملتهب، لا يجاور الثلج، الذي هو برودة في درجتها الأخيرة. ولعل هذه التضادية هي

ميزة الكتابات الجديدة، بحيث تصطدم اللغة بدلالاتها المتضاربة فتمد الخطاب بجماليات إضافية عبر التناقض، ويمكن التدليل على ذلك بهذا البيان.

الحقل الدلالي (أ) المتمثل في: يتناقض جوهرا مع الحقل (ب) والمتمثل في :



أو بمفهوم آخر:

فالحقل الدلالي (أ) ← [التعاسة، الألم، الشقاء]

يختلف عن

الحقل الدلالي (ب) ← [الأمل، انفراج]

وهنا يكمن سر اللغة وبنية الخطاب الأدبي الذي «يتفاعل من الداخل، ويخضع لقوانين خاصة وميكانيزمات، بعيدا عن أي إحالة على التاريخ»[82].

وتبقى اللغة ومن خلالها الكلام الأدبي، لا يحدث عمقه وثخانته إلا من خلال وظيفته الشعرية التي هي خاصية الخطاب الأدبي المنقطع الشفافية لأنه حاجز بلوري، طلي صورا ورسوما يستوقف القارئ قبل أن يمكنه من اختراقه [83]، إنها اللغة التي تصبح الجملة والفقرة فيها ذلك النسيج الفني من الذاتي، والانطباع الحسي الناتج عن صور العين وأصوات الأذن وروائح الشم [84] أو بتعبير نبيل سليمان هي إلغاء التعقيل وإقامة التخييل [85].

ولعل ذلك يوافق ما ذهب إليه السيميولوجيون من أن اللغة الأدبية هي مجموعة من الانحرافات عن المعيار، ونوع من العنف اللساني، أي أن الأدب نوع - خاص-من اللغة مقابلا اللغة العادية، التي نستعملها عادة [86].

إحالات

1 - خالدة سعيد - حركية الإبداع-دار العودة ط-بيررت79 ص 13

2 - مبارك حنون - دروس في السيميائيات ص 74

3 - إحدى قصص مجموعة احبارة ص 53

4 - هايدغر -في الفلسفة والشعر -ترجمة عثمان أمين ص 84

5 - القصة ص 53

6 - ع السلام المسدى - النقد والحداثة - ص 38

7 - القصة ص 53

8 - حركية الإبداع ص 59

9 - ع السلام المسدي - الأسلوبية والأسلوب ص 117

10 - منير العكش - أسئلة الشعر - ص 216

11 - قصة تهويمات خارج حدود الزمن ص 13

12 - ع الملك مرتاص - النص الأدبي من أين وإلى أين ص 51

13 - القصة ص 86

14 - يمنى العيد - في معرفة النص- ص 72

15 - قصة الصمت آخر ما تبقى « محمد دحو» ص 79

16 - أنظر يمنى العيد -في معرفة النص ص 82

17 - النقد والحداثة ص 41

18 - آدونيس - الشعرية العربية - ص 77

19 - قصة « ماليا» جمال فوغالي ص 63

20 - حسين جمعة -قضايا الإبداع الأدبي – ص 37

21 - أسئلة الشعر ص 216

22 - عبد الله الغذامي- تشريح النص- ص 37

23 - ع الرحمن ياغي - في النقد النظري - ص 97

24 - ريفاتير - معايير تحليل الأسلوب. ترجمة حميد لحميداني - ص 10

25 - قصة : عودة المهدي.المجاهد الأسبوعي جوان 88 ص 57

26 - أحمد المديني -أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر ص 25

27 - أنظر نازك الملائكة -شظايا ورماد.ص9

28 - محمد فتوح - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – ص 123

29 - تودوروف- الشعرية - ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ص 23

30 - ع الملك مرتاض -بنية الخطاب الشعري- ص 47

31 - قصة عودة المهدي ص 57

32 - ادوار الخراط: ملامح الحداثة عند شاعرين - مجلة فصول ص 59

33 - مطاع صفدي مغامرة الاختلاف والحداثة - الفكر العربي المعاصر 87 ص 5

34 - عودة المهدي ص 57

35 - عبد الله الغذامي - كيف نتذوق قصيدة حديثة- فصول ص 97

36 - الكاتب نفسه - قراءة سيميولوجية لقصيدة إرادة الحياة - الفكر عدد 4 ص 75

37 - قصة ليل وحلم ونوارس ص 10

38 - القصة

39 - انظر حركة الإبداع ص 17

40 - قصة مواويل امرأة حزينة من «مج» ليل وحلم ونوارس ص 19

41 - قصة الناسوت من نفس المجموعة ص 16

42 - الأسلوبية والأسلوب ص 39

43 - المرجع ص 95

44 - مج من الأساتذة في أصول الخطاب النقدي الجديد 89 ص 51

45 - المرجع ص 51

46 - المرجع ص 82

47 - عز الدين المدني - القصة العربية المعاصرة في تونس 80 ص 141

48 - قصة من «مج» السكاكين الصدئة

49 - القصة ص 38

50 - في أصول الخطاب النقدي الجديد ص 51

51 - سعيد يقطين - انفتاح النص الروائي -89 ص 38

52 - القصة ص 35

53 - عمار بلحسن - الإبداع والثقافة والسلطة - مجلة التبيين عدد 7 ص 162

54 - سليمان عشراتي - التفكيك وجذور الوعي النظري عند دريدا - تجليات الحداثة عدد 2 ص 111.

55 - يمنى العيد - حكاية المكبوت وغربة الكتابة -التبيين عدد 6 ص 113

56 - الغذامي - قراءة سيميولوجية لإرادة الحياة ص 34.

57 - مقدمة المجموعة للأعرج واسيين

58 - قصة من مجموعة « احبارة »

59 - القصة ص 54

60 - قصة الليلة الكبيرة - «مج» أمطار الليل ص 45

61 - في أصول الخطاب النقدي الجديد ص 109

62 - النص الأدبي من أي وإلى أين ص 5

63 - مجموعة من الأساتذة الرواية والواقع ترجمة رشيد بن حدو 88 ص 16

64 - إحدى القصص الواردة بالمجموعة

65 - النقد والحداثة ص 52

66 - انظر بارت : الكتابة في درجة الصفر. ترجمة برادة 85 ص 60

67 - قصة رجلا آتيك رغم كلاب اليل. محمد دحو ص 24

68 - انظر ع الملك مرتاض - النص الأدبي من أين إلى أين ص 33

69 - المرجع ص 32

70 - جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي - محمد العمري 85-
ص 204

71 - محمد بنيس - الشعر العربي الحديث، بنياته، ابدالاتها- 90 ص 78

72 - المرجع ص 172

73 - قصة واردة بمجموعة ليل وحلم ونوارس

74 - قصة الأغبياء من نفس المجموعة ص 30

75 - لغة الطفولة والحلم - ص 8

76 - قصة من مج «أمطار الليل»

77 - قصة : مواويل الغريب في القرية « مج « أمطار الليل

78 - انفتاح النص الروائي ص 34

79 - لغة الطفولة والحلم ص 10

80 - تشريح النص ص 75

81 - جوليا كريستيفا *Le langage cet inconnu* ص 299

82 - قصة الثلج والنافدة « مج « احبارة ص 11

83 - عثماني الميلود - شعرية تود وروف - 90 ص 11

84 - المرجع ص 22

85 - التبيين عدد 7 ص 121

86 - نبيل سليمان - مساهمة في النقد - 83 ص 23

87 - انظر مجلة الفكر العربي المعاصر عدد 45/44 ص 72

البنية السردية

أولا : مفهوم السرد:

يذهب عبد الملك مرتاض إلى أن أصل السرد في اللغة العربية هو التتابع الماضي على سيرة واحدة وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم، وأشمل بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي، أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذن نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي»[1]

ولقد تطور هذا المفهوم مع الكتابات النثرية الجديدة مدعوما بطروح النقد الحداثي فكانت القصة أقرب الأجناس الأدبية لتمثل هذه التقنية خاصة مع تغيير نظرة كتابها في التعامل مع اللغة، وزمن الحدث، وفضاء الحكي «فإن كانت السردية في مفهومها التقليدي تعني وظيفة يؤديها السارد ويقوم بها وفق أنظمة لغوية، ورمزية

فإنها قد اتخذت مفهوما واسعا ومغايرا يتصل بعلاقة السارد بالمسرود له، وبالشخصيات الساردة »[2].

ويعني ذلك تقنية جديدة قد غزت الكتابات النثرية القصصية بحيث لم يعد يستهويها ذلك السرد التقليدي الذي يشرع في وصف لديكور مألوف وعادي، وصف يبعث في القارئ الاطمئنان دون أن يصدمه »[3].

ولعل مشهدية الخطاب الحديث كان من الروافد التي عمقت المفهوم الجمالي للنص القصصي، وأضفت عليه أبعادا فنية أخرجته من أسر التقليدية الصورية التي حكمت منطق الحكي، وأرغمته على السير في منظور كلاسيكي، ولم تعمق، بل ولم تولى خصوصيات عناصر القصة من حدث وزمان وشخصيات أي اهتمام، وهذه العناصر قد أضحت انفتاحية ومفتوحة في آن واحد على بنيات عدة من منظور السردانية الحديثة.

ثانيا : البنية السردية في الخطاب القصصي الجديد :

لا يمكن فصل، أو تجزئة علاقة اللغة بالسرد الذي هو خطاب شفوي، أو مكتوب « يحكي قصة تتشكل من مجموعة الأحداث المروية [4].

فحين أشرنا إلى أن اللغة في الخطاب القصصي الجديد، قد تجاوزت بعدها القاموسي وأضحت تحاور أبعادها السيميائية

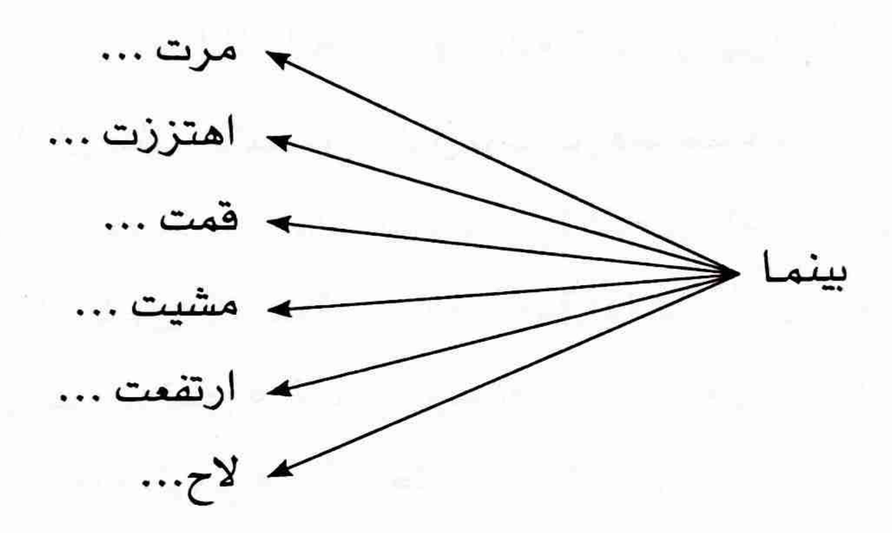
لتشكل فضاءها الجمالي التأويلي، فإن ذلك يعني أنها أصبحت تؤسس بهذا الانقلاب، أو تولد بنيات جديدة على مستوى تشكيل النص القصصي، اقلها، تكسير عمودية السرد التقليدي الذي كان يتعامل مع لغة تبدو محنطة لا تسمح له ببسط ظلاله كما يشاء وبالتالي فالتفاعل بين اللغة الجديدة وحداثة السرد يظهر قويا.

وسنحاول أن نظهر ذلك من خلال نصوص قصصية نبين من خلالها هذه الخصوصيات كاستعباد ظاهرة الوصف المثقلة التي لا تترك المجال للسرد كفاعلية حكائية خاصة إذا علمنا أن الزمن يتحرر مع السرد بمفهومه الحديث ولم يعد ذلك الزمن التقليدي الدال على الأزمنة النحوية، وقد تجلى ذلك في أكثر قصص جمال فوغالي، ومحمد دحو وخليفة قرطي، ففي «الجفاف» لدحو نقرأ.

«وبينما أنا في أحد الليالي المقمرة ، الهادئة، مستلق على فراشي مرت أمامي أشباح فاهتززت سمعت صوتا يجئ من بعيد ، كان عذبا، وكان جميلا ، فقمت، ومشيت محترسا حتى إذا اقتربت من شجرة ضخمة، ارتفعت دقات قلبي، ولشد ما كانت تدهشي عظيمة حين لاح لي من هناك شيء لم أتبينه جيدا »[5].

يبدو السارد هنا يتجنب الوصف قدر الإمكان، فعدا بعض الكلمات الواصفة - المقمرة- الهادئة - ضخمة، وهي أوصاف لم تؤثر على مسار انفتاح السرد. نجد النص مغمورا بروح الحكاية، وقد تقمص الكاتب شخصيته القصصية ليكون اكثر تحررا في توليد الأحداث ، كما أن للأفعال، وانتظامها عبر عملية تركيبية لتشكيل هذا الخطاب

دورا فعالا بدءا بالزمنية التي تماثل لفضة بينما وانتهاء بالأفعال الدالة على الحركة والإدهاش، «وهي أفعال كما يظهر ليست محكومة بمنطق خارجي كالذي نجده-عادة- في الخطاب التقليدي»[6] حيث ترتبط كما أشرنا بمنطق الحكي الزمني كما يظهر:



وبالتالي خلصت هذه الأفعال المسار السردي من الوصف، وحررت وجهه الزمني ليلج لعبة التداخل، هذه اللعبة التي تنتج بمعية السرد عالما زمنيا جديدا يكسر البناء الخطي للسرد الكلاسيكي الذي سيطر على البنية اللغوية للخطاب القصصي السابق، بحيث كان على الكاتب التعبير عن الهدف والفكرة فقط.

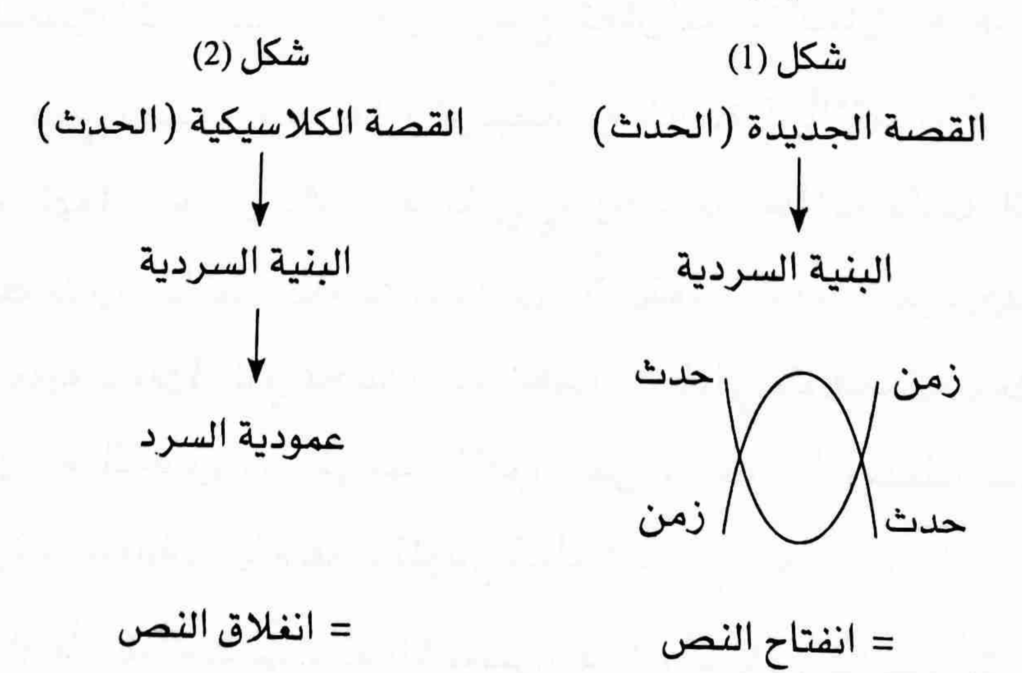
إلا أن روح الإبداعية، والتحرر من الثقل الإلزامي قد أدى بالقصاصين الجدد إلى تجريب إمكانيات اللغة السردية للوصول بأعمالهم إلى روح الأدبية، فكان أن جربوا بعض تقنيات السرد التي تضمن للنص انفتاحيته من حيث الزمن والخطاب.

ولعل المقطع القصصي السابق « لمحمد دحو « ليقوم على ما يسمى بالانقطاعات وإنتقاء المقاطع، والمشاهد، فنحن لا نحس ونحن نقرأه بذلك الترتيب الزمني التقليدي، أو بتلك النمطية الذهنية في تتبع الحدث على غرار القصة التقليدية.

«بل يفاجئنا في سرده للحدث بفوضى الترتيب»[7] وهي الرؤية نفسها التي نجدها عند خليفة قرطي في « عيناها والرصيف» يقول:

«والآن تمسكين بذاكرتي، وتحولين عينيك عن هذا الوجه المعفر بصمت الأولياء، وحكمة المغفلين، وتدسين الصدر المحترق لهفة في الغياهب، كانت رحلة، وحينما حملتك الأقدار، كان عناق الأطفال كالصفصاف، كالجراح، كوادي والآن تشقين صدري لتتنفسي فيه ما تجرعت من سنين الرماد»[8].

وهذه الخطاطة تظهر تباين المسار السردي بين القصة الجديدة والقصة الكلاسيكية.



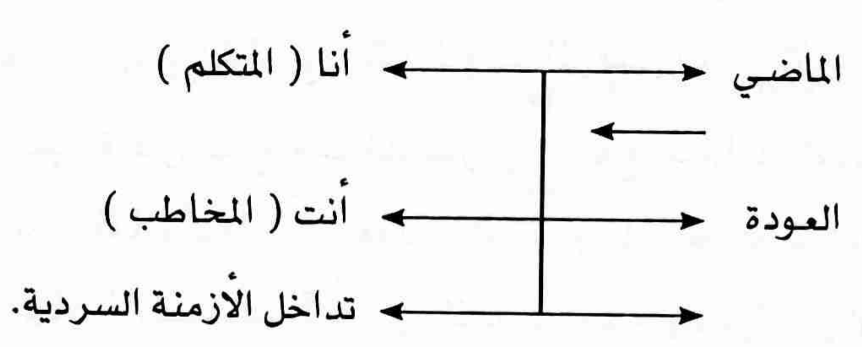
من خلال هذا الشكل يمكن الوصول إلى أن القصتين، وبدرجة أقوى «عيناها والرصيف « قد تعددت فيها أشكال السرد ولم تخضع لنموذج قار، بدءا من تعدد الضمائر التي تجعل النص متحررا، فالقصة تنفتح على الضمير - أنا - ترحل طبلتاي إلى عالمها.... أنتظر الماء و... »[9]، حيث السارد يتقمص في فترة قصيرة البداية الاستهلالية ليتحول المسار السردي إلى المخاطب. «والآن تمسكين بذاكرتي ...»[11].

ولا يستمر المشهد ثابتا حتى يتقمص السارد شخصية أبي زيد الهلالي في بقية القصة ليمارس معه تقنية السرد الرؤية المصاحبة - vision avec، وهي تقنية حديثة حيث السارد لا يفرض سلطته القهرية على بطله، أو أبطاله كما في القصة التقليدية، فهو يساويه في تشكيل الحدث، وهذه التقنية يوظفها خليفة قرطي ببراعة، حيث لا نحس بتلك النمطية التي تغيب الشخصية، وتفتح المجال لصوت السارد وحده.

ففي قصتيه «عيناها والرغيف» و«النافذة الثالثة»، نجد أن نهايتهما تلتحمان في سرد تكثيفي، يعود من خلاله دائما إلى الحاضر، فتنتهي القصة بتداخل الأزمنة، وبتنوع السرد وهي التقنية نفسها التي نجدها عند جمال فوغالي في قصتيه «حلم الهزيع الأخير» و«اعترافات لإمرأة من ضياء»[10] وكذلك عند يوسف سعداني في « عودة المهدي»[11].

ولعل الملاحظ في هذه القصص، هو أن السرد يبدأ عبر نقطة ضيقة ، وغالبا مع الضمير - أنا - ثم يتنوع مع تنوع الضمائر

مما يمد الحدث بانفتاحية أكبر، يعود السارد إلى نقطة البداية وهكذا... وهذه الخطاطة تبين ما ذهبنا إليه.



وذلك لأن كل سارد يفترض بداية، وتلاحقا في الأفعال أي تغييرا واختلافا، وكل تغيير يشكل سلسلة جديدة في السرد، بحيث أن كل فعل يتبع سابقه، وغالبا ما يدخل معه في علاقة السببية [12].

ولعل تنوع البنية السردية، وتمردها على المنطق الخارجي الذي حكم القصة الكلاسيكية، يرجع إلى تجريب جديد خضعت له القصة الحديثة سواء الجزائرية أو العالمية. وقد وجدت من خلال هذه النماذج المدروسة تشكل ظاهرتين ينبني عليهما الهرم السردي القصصي لذا هذا الجيل وهما :

أ - إنكفاء البطل النموذجي :

لقد تخلصت القصة عند هذا الجيل من سلطة البطل الموحد الذي يتحكم في سير الحدث بدءا من مطلع القصة إلى نهايتها، ولعل هذا الانكفاء، والحد من سلطته قد زاد من تنوع السرد وانفتاحيته، بحيث لم نعد نجد ضميرا واحدا يؤطر الحدث القصصي إلى النهاية، بل نلفي تعددا، وتغييبا لنموذجية البطل، ويظهر ذلك في أغلب قصص مفتي بشير.

ولعل قصته « الدار الكبيرة»[13] لتجسد هذا الانكفاء، فلا صوت لضمير واحد، بحيث يجابه القارئ بمسار سردي لوحدات متقاطعة، لا يجمع بينها بالمفهوم التقليدي ذلك التوحد الزمني الصرف.

فالقصة عبارة عن تتابع وحدات سردية تجمع بينها علامات تراتيبية، وتكون إما بسيطة أو معقدة في تواترها، بحيث تتبادل الأثر فيما بينها»[14] بفضائها السردي، لندرك بعد جهد تركيبي أن هناك تماسكا، وتوحدا بينها بخيط يصعب التماسه، فهو لا يسعف القارئ في الذهاب مع الحدث ضمن خيط مرسوم يشاركه في نسج بعض آلياته، بل يدخله في لعبة الإيهام ليفسد عليه تصور النهاية، أو شبهها، وذلك من خلال تنوع البنيات السردية وتموضعها في قالب الحكاية فيخرج بذلك عن الخضوع لنمطية السرد الخارجي.

« الساعة تجري بسرعة، والوقت يمضي بدون أن أحس به، لكن الكلب وأبي، ووجهها كانا يرسمان لي نقطة عذابي، ويفضحاني أمام أمطار الليل الخفيفة الباردة»[15].

نجد في هذا المقطع القصصي تجميعا لبنيات سردية مكثفة تتوزع ضمن بنيات صغرى، يغيب فيها صوت الضمير، أو السارد الموحد، بحيث أن كل فاعل سيأخذ مساره السردي بمحموله الفكري، ليتقاطع مع الآخر، فيتشكل عبر هذا الكل بنية سردية كبرى كما أشرنا.

ولعل هذا المقطع القصصي من قصة « الأغبياء « لعلال سنقوقة ليبين كيف يوظف الكاتب ضمائر متعددة، ثم يوحد بينها ضمن حيز القصة في بنية سردية كبرى يقول :

« كنت أنا

مدينتي كانت

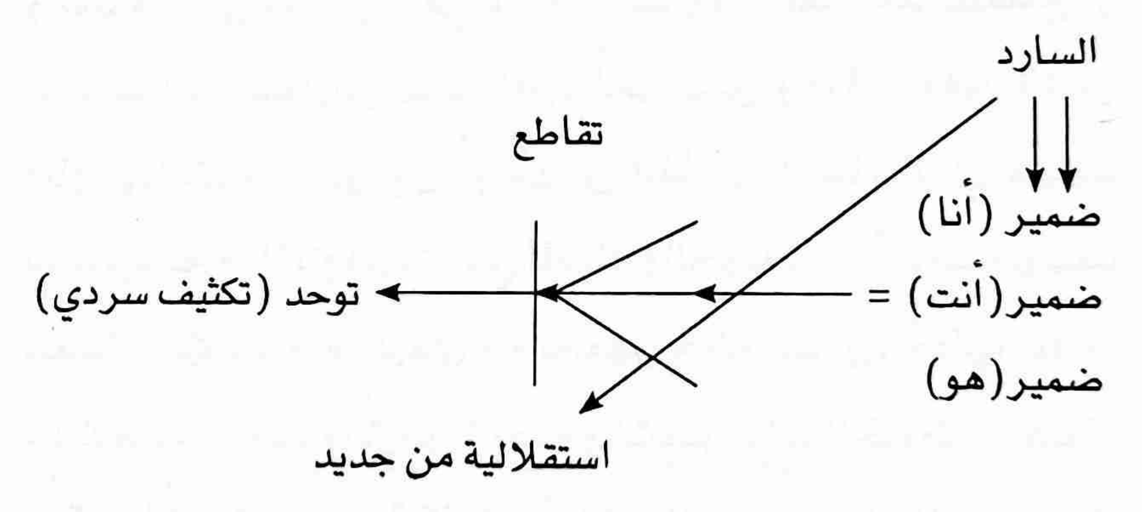
شعرها كان منثورا

إنك جميلة ياليلاي

وأنت جميل، وطيب أيضا يا علي

وكان الناس... »[16].

وهذه خطاطة تقودنا إلى تباين واختلاف البنيات السردية، ثم تقاطعها واستقلالها من جديد.



ب - البنية الحكائية :

إن المتتبع لقصص هذا الجيل يدرك، أنهم يتوحدون فنيا في بنية سردية يغلب عليها طابع الحكاية وهي تقنية سردية نعتقد أنها تمنحهم حرية أكبر في التعامل مع اللغة « كونها تتسم بالاتساق، والتتابع، والترابط والتواشيح بين أجزائها، حتى تساهم في تأسيس عالم السردية المعاصر. ولأنها تنقل حدثا، أو مجموعة أحداث متعلقة

بشخصيات، أو بشخص واحد من صورتها الواقعية أو الخيالية إلى صورتها اللغوية»[17]. فإن هذه البنية، التي نعدها من التقنيات الجديدة، قد حررت اللغة من انغلاقيتها على المضامين الكسيحة التي تفرض.شكلا معينا، وأفضت بها إلى الانفتاحية والشساعة...

ويظهر ذلك في « جثة فرعون» و« اغتيال الحجاج» لحسين فيلالي[18]، وكذلك « عودة المهدي»[19] ليوسف سعداني، ثم «عودة الفارس» [20] لخليفة قرطي حيث المسار السردي في هذه القصص يخضع لنمطية حكائية ، تضفي على الخطاب الأدبي بعدا جماليا، وانفتاحا على التأويل. ففي « عودة الفارس « نقرأ هذا المقطع «و غدا سيأتي الفوارس، سيقولون، أنني غبي وجبان، وهم الذين قتلوني، إنتظروا سيأتون أو سيأتي الفارس أيضا، الذي سيعيد لتقاسيمكم صلابتها، سيحمي المدينة والحريم...»[21] ومثله يوسف سعداني في « عودة المهدي « « تجمهر حوله الناس، خطب فيهم، حدثهم عن الحب والأرض الغضة والشمس ذات الخيوط الذهبية، وحكمة الأسلاف النقية كالثلج»[22] ثم نلفي حسين فيلالي في «جثة فرعون « «يقترب الموكب أكثر، تتحول الأيادي إلى مناجل، تتسابق إلى عنقك، رحت تضرب البحر بتاجك وتأمر ....»[23].

إن هذه السمة الحكائية قد تمثلها أغلب كتاب هذه الفترة، بعد تلاشي حدود الأجناس الأدبية، وبعد توظيف النص الأدبي الجديد لعناصر فنية، لم تعد حكرا على الشعر وحده كالأسطورة، والرمز. وهكذا غدت القصة الجديدة مع هذا الجيل لوحة تتقاطع فيها

بنيات حداثية مختلفة، وأصبح الكاتب يسعى إلى القبض على أوسع فضاء، مستعيرا كل التقنيات في مجال السرد لتشكيل الخطاب الأدب.

ولعل البنية الحكائية هي من التقنيات التي وجد فيها كتاب القصة الجديدة في الجزائر المخرج الوحيد لمد اللغة بطاقة الانفجار، وكذا إثراء الفكرة المركزية.ففي « جثة فرعون » لا يبدو ما يريد الكاتب البوح به واضحا، لكنه يقدمه بعنف، قد يهز المتلقي غير هذه الانزياحات، بحيث لا يجد نفسه « أمام قصة لها بداية ونهاية، ومن بداية الخطاب إلى نهايته تتصارع فيها الأفكار والعواطف، ويحسم الصراع كما نأمل أن يحسم لصالحه»[24]. فتفكك الخطاب، يعني انقطاعا، وبياضا، تعمد الراوي تركه حين توظيف البنية السردية الحكائية، ويتجلى ذلك من خلال هذين المقطعين.

المقطع (أ) :

« وتقع ضحكاتهم ساخرة، تضم تاجك إلى صدرك ترسل أفواههم شواظا من نار ودخان تختنق، يسقط التاج في البحر وتلحق....»[25].

المقطع (ب) :

«و بعد سنوات، شهد عجوز يجوب شوارع المدينة، يروي للناس حكاية صياد أخرجت شبكته من قاع البحر جثة، وتاجا، قيل أنهما تاج وجثة فرعون»[26].

نلمح من خلال المقطعين تفككا بين الوحدتين السرد يتبين مع أنهما تنتميان إلى قصة واحدة. كما أننا نلمح انزياحا في بنية الخطاب، وخروجا عن عمودية السرد التقليدي الذي ألفه القارئ في القصة الكلاسيكية. فبين الوحدة (أ) والوحدة (ب) سنوات، ولكنها لا تبدو كذلك لأن منطق الحكاية يتجاوز الزمن، ويختزله، بحيث لا نشعر به، وكأن القصة تجاور المتن التقليدي الحكائي كان ما كان....» وهي تقنية تعتمد أيضا على عملية التذكر الاسترجاعي التي لا تخضع للتسلسل ، أو التتابع الذي تمدنا به القصة المتكاملة الأحداث»[27].

ويمكن ملاحظة ذلك من خلال هذا التوضيح

بنية حكائية	تكسير منطق السرد
- روى (رواية) - حكاية (يحكي) - قيل (قول)	انزياح وزمن غير محدد

وهذا ما يسميه عبد الملك مرتاض بالتداخل السردي حيث تتداخل الوحدات السردية فيما بينها لأن نشاط الحكي، أو نشاط القص حسب تعبير « بول ريكور « لا يتوقف عند حد السرد البسيط الذي يقوم على إضافة الأحداث بعضها إلى بعض، وإنما هو يرمي في آخر الأحداث إلى تكوين وحدات كلية ذات معنى من تلك الأحداث المفردة المتفرقة....»[28].

وهذا ما يؤدي بالقارئ في حقيقة الأمر وأثناء متابعته القصة، أو عملية السرد أن يجهد في سبيل إدراك الوحدة الكامنة وراء هذه الأحداث، ففي الحكي، ومتابعته أثناء رواية القصة أو الحكاية، وسرد أحداثها يتطلبان إذن القدرة على الاستنباط، وتكوين صيغة عامة كلية من ذلك التتابع، وتكوين هذه الصيغة العامة الكلية هو الذي يؤلف البعد الثاني لنشاط الحكي، أو النشاط القصي»[29].

ولعل هذا الانفتاح السردي ليرغم القارئ على الدخول في لعبة المشاركة في تفكيك البنية السردية، بالاعتماد على طاقته الفكرية والجمالية، وهذا ما نلمسه عند جمال فوغالي في « احبارة »، «و اسمك وحده بلسم جرحي، وعيناك دربي، ووجهك خارطة عمري... احبارة امرأة لكل فصول العطاء، حين ودعتها ذات أصيل كئيب، أورقت في عينيها بحور الشتاء» [30].

يجعلنا الكاتب هنا أمام وحدة سردية تتداخل فيها وحدات لا تبدو موسعة، ولكنها تشغل تفكيرنا لأنها لا تقول كل شيء، حيث تعتمد على الاختزال والإشارة، فهي لا تبيح، وإنما تدفعنا إلى البحث عن الوحدة الكامنة وراء الحدث، وهذا من خلال تصادم فضاءات الزمن والحدث، وتكسير مرجعيتها التقليدية.

ثالثا : الحدث من منظور السردية الحديثة :

إذا كانت قصص الجيل الأول - كما أشرنا - تخضع لواقع يكاد أن يكون المرجعية الأساس للبنية الفكرية آنذاك، فإن القصة

الجديدة بدأت في البحث عن شكلها الفني الجديد بدءا من المضامين الجديدة التي تناسب هذا الشكل، أي أنها تأتي في إطار هذا السياق تعبيرا عن تفاعل وانفعال مع الواقع الجديد، وتوتراته واستشراف الممكن والمحتمل»[31].

فإذا كان الحدث في قصص المرحلة السابقة قد خضع لطروحات فكرية سائدة، حتى أننا نجده يتكرر مرارا في كثير من القصص تؤطره رؤيا موحدة، وقليلا ما يجتهد الكاتب في تغييبه أحيانا، ليعود إلى إبرازه بشكل يصل إلى الفجاجة في كثير من الأحايين، و«هي طريقة لم نعد نرتاح لها لرتابتها في عرض الأحداث، فهي الطريقة التي لا يكون بطلا صنديدا فيها إلا الراوية»[32]. فإنه في القصة الجديدة، لم يعد مفصولا عن البنية الفنية التي تسهم في الهرم الجمالي للخطاب القصصي بحيث غدا الحدث يتفاعل بشكل انزياحي مع بقية العناصر الفنية التي تشكل فضاء النص.

ولعل هذا التحول، لم يكن من قبيل المجازفة، بل جاء بعد تحول فني شهدته القصة العربية في السنوات الأخيرة، ولم تكن القصة الجزائرية بمعزل عن هذه التحولات.

فتشكيل الحدث لم يعد ينظر إليه بذلك المنظور التقليدي، بعيدا عن البنية الزمنية، والمكانية وكذلك الشخصيات، خصوصا بعد أن طرح النقد الجديد أسئلته المحرجة على النص القصصي المعاصر... بحيث لم تعد النظرة النقدية تفصل بين هذه العناصر كما كانت عليه، بل أضحى النص كلا شاملا، جماليته تكمن في بنيته التي تتفاعل فيها تلك العناصر.

ولذا بدأت القصة الحديثة تتخلص من النمذجة التقليدية، أو تلك النظرة التجزيئية التي فصلت بشكل قهري، بل وفككت بين عناصر القصة فأفرغتها من محتواها الجمالي.

ولعل قارئ قصص هذا الجيل ليدرك ذلك البون الشاسع الذي يفصل بين الرؤيتين، وكأن منطلق ذلك كله - وهو الأساس - هو التعامل مع اللغة لأنها المفتاح الذي يقود الكاتب إلى الخروج عن النمطية، أو الجاهز، «لأنها في تكوينها لا نموذج لها من خارج عنصرها المجدد، لكنها بوصفها شكلا تحاول إعادة تشكيل نفسها، أي اختراقا للنظام الإيديولوجي الصارم الذي يحددها»[33]. لذا فتشكيل الحدث في القصة الجديدة تتجاذبه آليات فنية من رمز وأسطورة، إلى جانب التمرد على العمود السردي.

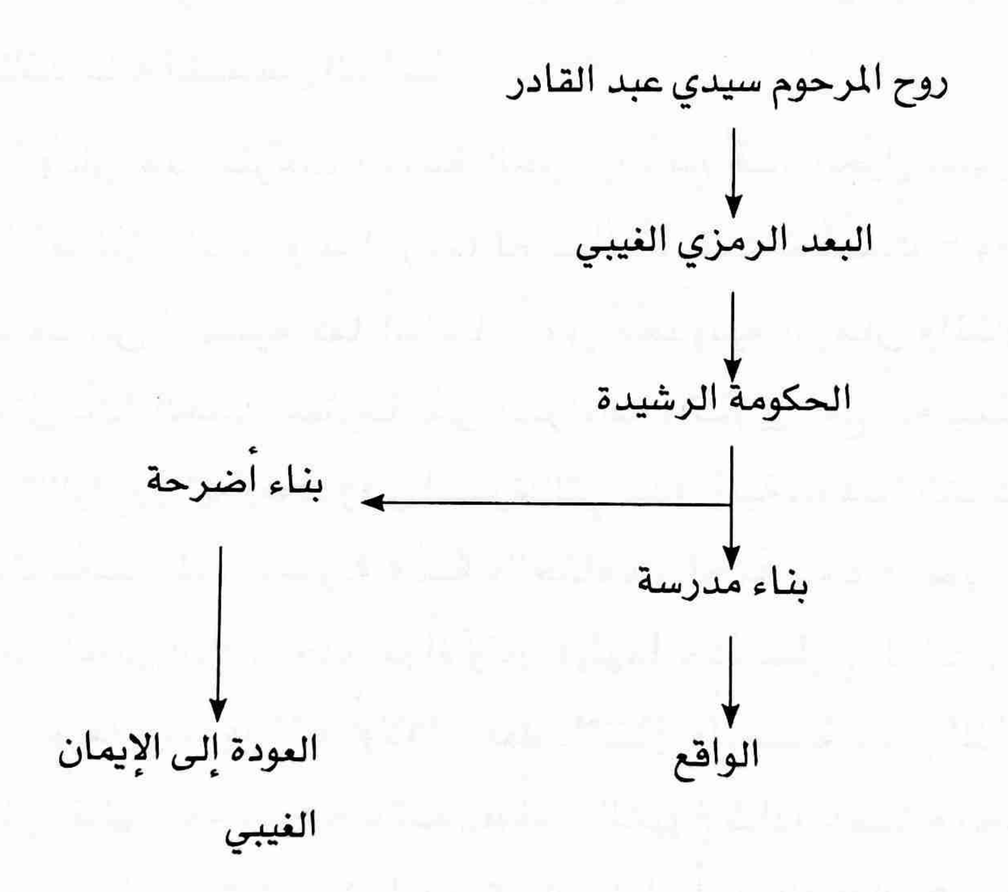
فقارئ هذه القصص لا يتمكن بسهولة من الوقوف على مضمونها إلا بعد جهد فكري وتأويلي، لأن الرؤيا الإبداعية أضحت لا تولي الاهتمام الكبير للحدث مجردا عن الهرم الفني العام.

فحين نطالع قصة «حكاية ترميم أضرحة المدينة « لحسين فيلالي، وكذا «جثة فرعون « فإننا لا نستطيع إدراك كنه الحدث بالسهولة التي يمكن تصورها. فالكاتب في القصة الأولى يرسم الحدث المركزي الذي يسعى إلى تجسيده، ولكنه لا يقدمه في سرد تقليدي وفق خطية نمطية بل يصبح الكاتب هنا مهندسا يتعامل مع الحدث من منظور إيهامي، تغييبي حينا، ومرموزا حينا آخر، وقد وظف طاقته الفنية، قصد إبعاده عن المباشرة والتصريح المخل.

ولعل الملفت في أغلب هذه القصص هو، أن الحدث لا يفصح عن نفسه منذ البداية بحيث نصادف في أكثر الأحيان بياضات ، كما يسميها النقاد الحداثيون، تجبر القارئ على الدخول في جدلية التأويل، إلى حين النهاية التي تختلف هي الأخرى عن النهايات التقليدية فهي مفتوحة على فضاء فني جمالي، ينشد الاختزال. ففي المقطع الأخير « لحكاية ترميم أضرحة المدينة « نقرأ : « وفي الصباح، وبينما كان الأقارب يتوافدون على البيت يباركون عودتي، كان خادم ضريح سيدي عبد القادر يروي للناس حكايتي، ومما رواه، أن روح المرحوم سيدي عبد القادر، هي التي اختطفتني، وأدبتني على نكران بركاتها، وانتشر الخبر وعم الفزع المدينة ، وحفاظا على سلامة الرعية، قامت الحكومة الرشيدة بإلغاء مشروع بناء مدرسة ابتدائية، وخصصت المبلغ لترميم أضرحة المدينة، ووعدت ببناء أضرحة جديدة أخرى»[34].

إن المتمعن في هذه النهاية بهذا الشكل الرمزي في آن واحد، وبهذا الشكل الانزياحي الجمالي، يدرك كيف يتوزع الحدث عبر شبكة من الرموز، والإيحاءات التي لا تقدم نفسها بتلك النمطية التقليدية المعتادة إلى القارئ. حيث الحدث هنا - وعبر هذا النسق السردي التوالدي - لا يتوخى النموذجية الخطية، بل يتمرد هو الآخر على المباشرة والتصريح، ليلج لعبة الإيهام، والغموض الفني، فلكي ندرك مركزية الحدث، علينا أن نجمع عدة رموز تتقاطعها أفكار تبدو غيبية، تلامس الواقع حينا وتنفرد منه أخرى، نجمعها

لنخضعها إلى القراءة التأويلية ارتكازا على مرجعية فكرية، حتى نصل إلى مركزية الحدث، وهذه الخطاطة تبين جانب من بنية هذه القصة.



الأسطورة

إن تمازج الحدث بهذه المعطيات الأسطورية، كان الطابع المميز لكثير من القصص كما في « الليلة الكبيرة « لمفتي بشير و« ليلة حزن « لعلال سنقوقة و« الطعنة « لجمال فوغالي وكذلك « الجفاف « لمحمد دحو، حيث يصعب القبض على الحدث بشكل مباشر كما كانت عليه القصص السابقة.

وعلى هذا طرحت القصة الجزائرية مع هذا الجيل مفهوما واسعا للإبداعية، وبعدا أرحبا للإنسانية، حيث تخلصت - وهي تبتعد عن النمطية كما أسلفنا - من محدودية الزمان والمكان، حتى غدا الحدث مفتوحا على القراءات والتأويل، مع أنه ينطلق من الواقع وإليه يعود. وهي الفكرة التي تبدو جلية في هذا التشكيل القصصي الذي تحتويه قصة «الجفاف « لمحمد دحو.»زعموا أن أحد أعيان البلد، أحب امرأة وكان بينهما حب عظيم، لذلك رأيا أن يقيما بيتا، ويخلفا أولادا، وبعد الاتفاق والخطبة خرج الناس على بغالهم، وحميرهم يتقدمهم أحد الشيوخ شادا حصانه يحمل العروس إلى بيتها، وبينما هم كذلك، أراد أحد الأطفال الصغار أن يتبول، فلم تجد أمه ماء، فأخذت قطعة من الخبز ومسحت له به، فاشتد غضب الله، فمسخهم مسخا، ومنذ ذلك الحين صاروا أحجاراً صماء، تحول عرسهم إلى جنازة طويلة»[35].

فالحدث إذن في القصة الجديدة لا ينمو بذلك الشكل الذي طرحته القصة التيمورية[36]، بل نموه يبدو عبر تناقضاته سواء على

مستوى تقنيات السرد الجديدة أو خصوصيات الزمن ودلالته. فهو حدث زئبقي يتطلب من القارئ الدخول في مساءلة مرجعية للموروث الثقافي والفكري، لأنه أحيانا يتوزع غبر أسطر القصة كاملة، دون الإفصاح، على عكس القصة الكلاسيكية، التي يظهر فيها عبر بنية نصية صغرى، فيقتل في المتلقي روح المتعة والإدهاش.

إن تشكيل الحدث بهذه الكثافة يعود إلى تمثل هذا الجيل لرؤيا فنية مفتوحة، توازيا مع مفهوم العمل السردي الحديث « الذي يقوم على شبكة من المعطيات الألسنية والفنية شديدة التعقيد، والذي من العسير الفصل بين عناصر هذه الشبكة العجيبة»[37].

فالحدث في القصة الجديدة -كما أشرنا- أصبحت تشارك في تشكيله عدة بنيات فنية جديدة اقتحمت النص الأدبي على سبيل التماثل، « حيث تتوزع أجزاؤه عبر شبكة من الرموز وعلى القارئ أو المروي أليه أن يلعب دورا هاما في إعادة بناء التسلسل المنطقي لهذه التركيبة»[38]. لأن الراوي في سرده للحدث المركزي يسعى إلى تضليل القارئ من خلال تعامله مع اللغة التي تبقى المفصل الأساس في تشكيل أي خطاب، وقد وقفنا على ذلك من خلال النماذج السابقة، خاصة المسرودة ببنية حكائية كما نقرأ ذلك في « الرحلة ذات الطعم اللاعادي»[39] حيث الحدث المركزي رحلة شاقة عبر قطار ينتهي بركابه بعد عناء إلى نهاية آمنة....

وهو حدث اختار له الكاتب الكثافة الرمزية التي يغيب فيها ملمح الزمان والمكان، ليصل بهذا التشكيل إلى مطلع فجر الحرية،

فكان القطار قطار الحرية، وصل بعد اليوم السابع «ومع صبيحة اليوم السابع، كان القطار يدخل المحطة، وقد احتشد حوله جمع غفير، جاء الكبار والصغار، النساء والشيوخ، حتى الكلاب والقطط... كانت هي الأخرى حاضرة...آه ما أعذب اللقاء، وما أروع الإنسان حين يصمد ... في وجه الريح والرعد والبرق ... واختلطت الأصوات، دوت في الأفق الرحب هتافات هائلة، وسمع دوي المدافع شامخا، وقد أخذت الأرواح ترقص على نغمات حالمة، تنبعث من أعماق الأرض ورائحة البارود تعطر الفضاء ، وحرارة اللقاء تتصاعد من الأعماق مثلما شمس ذلك الصباح»[40].

إن الكاتب، وهو يرسم حدثه في هذه القصة نجده يخرج عن النمطية الآلية التي كان المبدع فيها يفرض على نفسه رقابة ذاتية، تحدد من انطلاقته وانفتاحه على الجديد.

وهذا ما يقودنا إلى القول، إن هذا الجيل قد شرع في توظيف مفاهيم مستحدثة بفعل المثاقفة والتواصل، خاصة، وأن الكتابات النثرية في العشرية الأخيرة أصبحت تلامس الرمز والأسطورة لتثري بهما أبعاد الحدث الذي غدا لا يكتفي بالظاهر الملموس والخطي، على غرار طروح الكلاسيكية، حيث أصبح في القصة الجديدة يسهم في البناء الفني للغة بشكل عام لأنه يرتبط بالعملية السردية، والتي هي عملية تشتغل على كيفية تقديم الحدث المسرود. فإذا قدم الحدث في شكل نمطي، ليس فيه التواءات تثير السؤال القرائي والنقدي، فإن ذلك يعني أنه قدم في سردية تقليدية تفتقر

إلى ذلك التداخل، والفراغات، وبالتالي يغدو حدثا لا يثير سؤال الدهشة.

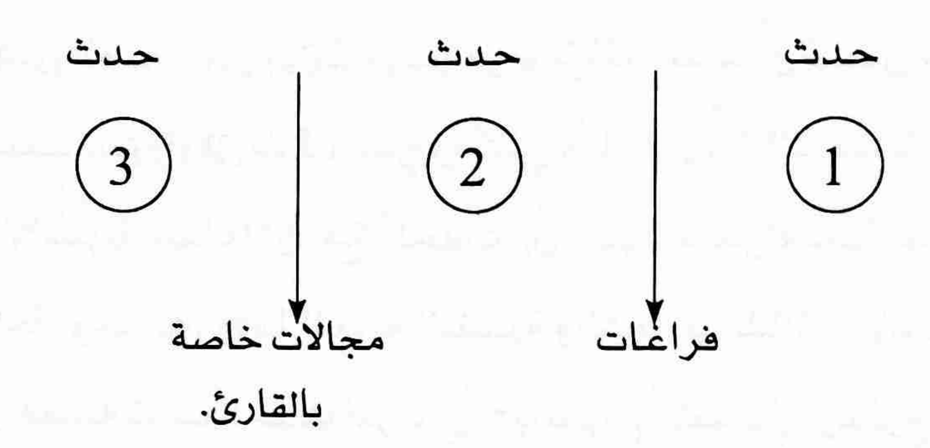
ولعل أهم ما يميز التشكيل الحدثي في هذه المجموعات القصصية هو ظاهرة المقاطع حيث نجد أغلب الكتاب يعتمدون على هذه الفواصل المرقمة، وهي شكل جديد ذو بعد فني قد يعود إلى ثقل الحدث، وثخانته أي تزاحم وحداته السردية، بحيث أن الكاتب لا يستطيع ذكر كل التفاصيل، فيلجأ إلى الحذف والاختزال، محتفظا بذلك الخيط الفني الذي يجمع هذه الوحدات مجتمعة، وبالتالي يجعل صوب عينيه إمكانيات المتلقي في ملء هذه البياضات.ونجد ذلك عند حسين فيلالي في « السكاكين الصدئة « ومحمد دحو في « السندباد والرمل « فالحدث يبدو مفتوحا على فضاء التخييل والأسطورة وأحيانا يلجأ الكاتب إلى توزيع الحدث عبر هذه المقاطع حين يتخذ مجال التاريخ مرجعية، فتتحتم عليه عمليات الارتداد كشكل سردي لربط الحوادث.

ولعل هذه الميزة في بناء الحدث لتظهر أن الكاتب لا يمكنه البوح بكل شيء لأنه مرغم على اختزال الزمن التاريخي في زمنية القص المحدودة. وبهذا التشكيل للحدث ضمن بنية سردية جديدة أضحت القصة مع هذا الجيل أكثر من بنية ذات سنن تفك في حدود إطارها الضيق « بل إن القارئ الناقد في محاولته فك السنن والإشارات يحمل إليها عبر قراءته الداخلية تأويلاته المستندة لخلفية ما، والمشروطة بسياق معين يهيمن عليه سؤال أوأسئلة معينة»[41].

وهذا يعني من وجهة نظر نقدية أن الحدث في أغلب هذه القصص يتشكل ضمن بنية كبرى لا تستقر على وضعية قارة، فيتغير مع تغير المسار السردي، بحيث لا يغدو الحدث هو شغل الكاتب الأساس، بقدر ما يمتزج البناء الفني مع مسار الحدث ليشكلا في الأخير بنية النص العامة وهذا ما يجعلنا نميز بين نمطين من الكتابة. ففي « الرحيل إلى غرناطة الباقية»[42] يغيب الحدث المركزي في شبكة من الرموز المحمولة عبر لغة سيميائية، ويغيب معه في آن واحد حدود الزمان والمكان، ويتوزع عبر فضاء مفتوح، وقد لا نشعر بذلك الترابط بين أجزائه إلا عبر تعبير الكاتب : واستطرد الراوي.... وقال المداح... وهي لازمة أعادها الكاتب اكثر من مرة الشيء الذي أضفى على الحدث بنية حكائية مميزة، تدعو القارئ إلى بذل جهد لوضع يده على مفاصل الحدث، بعد فكه من أسر الرمز، والمماثلة الأسطورية.

«وكما قال المداح : خاب ضن السلطان، وافتضح رجاؤه مبينا عن وصول قافلة تجارية»[43]. وفي هذا الحدث، عمد الكاتب إلى الربط في الزمان كما في المكان بين وقائع تتسلسل، يعرضها، وكأنها متعاقبة، وتبدو إمكانياته في إدخال نوع من التنظيم والتركيب في عمله، يكون زمنيا بالدرجة الأولى «يحكي سلسلة من الوقائع تتعاقب وفقا لترتيب معين ، وزمن معين يظهر أن كل واقعة من الوقائع، وكأنها مستقلة عن الأخرى عليه بعد ذلك أن يقيم بين الوقائع روابط منطقية غالبا ما تكون سببية»[44].

ويمكن التمثيل على ذلك بهذه الخطاطة :



فالخطاطة تظهر أن الحدث في القصة الجديدة ، لم يعد حدثا خطيا، نتكهن بمساره عبر تصور مسبق، بحيث تحكمه ظروف خارجية، يشارك المتلقي كاتب القصة في النهاية المرتقبة، على غرار طروح القصة الكلاسيكية التي يبدأ حدثها - غالبا - من هرم مرسوم لا يثير الدهشة والتساؤل. إن الحدث عند هؤلاء القصاصين غدا مكملا للبنية الفنية العامة. فلم نعد قادرين على فصله عن زمانه، ومكانه، فهو يتداخل مع هذه الرموز، ولا يمكن بسهولة القبض على محطاته إلا بعد معاينة نقدية واعية.

فكأن الحدث لم يعد هو الأهم في نظر الكتاب الجدد، بحيث أضحى جزءاً من شبكة هي الإطار الفني لبنية القصة، فإذا كانت الكتابات الأولى تطمح إلى إبراز الجانب المضموني والتركيز على الحدث الذي تتمحور حوله جزيئات القصة، فإن مفهوم الحدث قد

تغير عند هذا الجيل، لأنه تجاوز طروح شكل/مضمون، بحيث غدا الحدث القصصي عندهم هو جزء من عناصر فنية متداخلة.

ففي قصة « لمن تهتف الحناجر » لا نكاد نقف أو نتلمس حدثا ممنطقا يسير وفق خط زمني ومكاني معلومين لأن الكاتب لا ينهج لغة وأسلوبا يتفاعلان مع الحدث بل نلفيه ينحو منحى سرديا تتداخل وحداته، وفقا للحالة النفسية والشعورية للكاتب، وهذا ما جعل قصته تغيب الحدث المركزي –بالمفهوم التقليدي، وتطرح على القارئ إشكالية الدخول في إحالات التأويل.

ولعل هذا المنطق الجديد في الكتابة هو وليد قراءات حداثية، جعلت النص الأدبي يتحرر تدريجيا من سلطة النموذج السردي الذي طبع كتابات الأولين، »وتطويع اللغة التي هي أقرب الأدلة وأقواها عند استقصاء الملامح الخاصة لأي مجتمع«[45].

إن هذا التكثيف السردي في « لمن تهتف الحناجر » هو باعتراف عبد الله الركيبي »أن كاتبها يتميز بالقدرة على السرد المتدفق المفعم بالحيوية، والحركة مع الميل إلى التركيز، والتكثيف الأمر الذي يجعل المتلقي مشدود الانتباه إلى القصة، يتابعها من البداية إلى النهاية«[46].

ويمكن الوقوف على هذا التكثيف من خلال هذه المقاطع.

...« انطلاقتي كانت سريعة رغم العياء والتعب اجتزت الوسط....

راوغت ثلاثة لاعبين كانوا مجتمعين حاول آخر أن يتصدى لي، فتخلصت منه بصعوبة لأجد نفسي قريبا من المرمى»[47].

من خلال هذه المقاطع السردية يتشكل جزء مهم من الحدث الكلي للقصة، ولكن تشكله يخضع لتقنية فنية عمادها اللغة التي واكبت هذا السير الطبيعي لتسارع الأحداث المتمثلة في الأفعال أو ما يدل عليها.

ويمكن التمثيل لذلك عبر هذا الشكل :

انطلاق ← اختيار ← مراوغة ← تخلص من الخصم ← وصول إلى الهدف

إن الأفعال هنا، أو ما يدل عليها، قد خضعت إلى منطق الحدث الذي فرض على الكاتب أن يكون أمينا لدلالات هذه الأفعال في هذه المقاطع على الأقل، ولكنه لايسير على هذا المنوال بحيث تنتهي القصة بمقطع سردي غير متوقع، أي انه لا يتماشى ومنطق الأحداث المتقدمة.

«... قمت من نومي فزعا، ومددت يدي إلى المنبه لأسكت صوت جرسه المبحوح وهو يوقضني لصلاة الفجر»[48].

وهذا يدعم ما ذهبنا إليه من أن كتاب القصة من هذا الجيل، قد اهتموا بالجانب الجمالي على الرغم من أنهم عالجوا مواضيع تهم المجتمع والإنسان.

« وكانت اللغة بالنسبة لهم هي الأداة بحيث أضحت شبكة متفاعلة تتجاور في ما بينها عبر عدة رموز، يسهم فيها المبني العام، وبالتالي فاللغة من هذا المنظور يجب أن تفهم عبر هذا الكل»[49].

إحالات

1 - انظــر عبد الملك مرتاض-ألف ليلة وليلة-د.م الجامعية الجزائرية 93 ص 84

2 - ع القادر فيدوح-حدود السرد في قصة التنين لعمار بلحسن - مجلة التبين 7 ص 54

3 - ر.م بيرس - الإتجاهات الأدبية الحديثة ترجمة ج طرابيش -بيروت 65 ص 13

4 - فاطمة أزرويل - مفاهيم نقد الرواية المغربية ص 177

5 - قصة الجفاف. مج « عندما ينقشع الغيم « محمد دحوص 62

6 - مفاهيم نقد الرواية المغربية ص 132

7 - محمد عفط - الرواية المغربية الحديثة - العلم الثقافي عدد 753 سنة 91

8 - قصة « عيناها والرصيف « خليفة قرطي - الجمهورية يناير 92

9 - مقاطع من القصة

10 - القصتان واردتان بمجموعة « احبارة « لجمال فوغالي

11 - المجاهد الأسبوعي ص 57

12 - مفاهيم نقد الرواية المغربية ص 185

13 - قصة وردت ضمن مجموعة « امطار الليل»

14 - ع العزيزين عرفة - مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس - الفكر العربي المعاصر ص 26

15 - قصة : الليلة الكبيرة مج -أمطار الليل ص 39

16 - قصة الأغياء « مج - حلم وليل ونوارس ص 19

17 - محمد أحمد المسعودي. السرد في الأمتاع والمؤانسة - كتابات معاصرة عدد 20 ص 33

18 - قصتان واردتان بمجموعة السكاكين الصدئة

19 - المجاهد الأسبوعي

20 - السلام جوان 92

21 - القصة

22 - عودة المهدي- المجاهد الأسبوعي

23 - قصة « جثة فرعون « مج : السكاكين الصدئة ص 35

24 - سعيد يقطين - القراءة والتجربة - ط1 - الدار البيضاء 85 ص 75

25 - جثة فرعون ص 35

26 - القصة ص 35

27 - القراءة والتجربة ص 150

28 - ينظر ع الملك مرتاض - ألف ليلة وليلة ص 100

29 - أنظر أحمد أبو زيد -الواقع الأسطورة في القص الشعبي -عالم الفكر عدد 1 سنة 86 ص 8

30 - قصة أحبارة - جمال فوغالي ص 44

31 - محمد بوشحيط - مستويات السرد في فضاء عمار بلحسن - المساء فبراير 94

32 - عبد الملك مرتاض - القصة الجزائرية المعاصرة ص 94

33 - إلياس الخوري - الذاكرة المفقودة - بيروت 82 ص 220

34 - حكاية ترميم أضرحة المدنية ص 39

35 - الجفاف مج : عندما ينقشع الغيم ص 65

36 - نسبة إلى محمود تيمور أب القصة الكلاسيكية

37 - عبد الملك مرتاص -ألف ليلة وليلة ص 15

38 - عزة آغا ملك -القراءة والكتابة في الرواية الحديثة-الفكر العربي المعاصر ص 90

39 - قصة واردة في «مج» عندما يتشفع الغيم

40 - القصة ص 73

41 - محمد برادة لغة الحلم والطفولة ص 8

42 - قصة واردة في «مج» السندباد والرمل

43 - القصة ص 51

44 - عزة آغا ملك - الفكر العربي المعاصر ص 86

45 - محمد الصادق غفيفي-النقد التطبيقي الموازنات مكتبة الوحدة العربية -ليبيا 72 ص 190

46 - من مقدمة عبد الله الركيبي للمجموعة ص 5

47 - قصة لمن تهتف الحناجر- عز الدين جلاوجي ص 17

48 - القصة ص 18

49 - أنظر CLAUDE NORMAND- AVANT SAUSSURE ص195



الزمان في القصة
الجزائرية الجديدة

الزمان والزمن الأدبي :

تطرح الأجناس اليوم، ومعها النقد الحديث مفاهيم جديدة التصقت بالخطاب الأدبي خاصة مع تقدم البحوث اللغوية واللسانية، وتواجد النقد الجمالي بقوة لمحاورة هذه النصوص، ولقد ركزت هذه الدراسات على أدبية النص لتصل إلى البنى الفنية التي تجعل منه نصا أدبيا كما أصل لذلك الشكلانيون الروس. ولذا غدا النص الأدبي مع هذه الطروح بنية تسهم في أدبيته عدة معطيات فنية كطرائق السرد المختلفة، وتقنيات السير بالحدث ضمن بنيته الزمانية والمكانية من منظور فني بحث...

وعلى ذلك، ومع هذه التحولات، تغيرت عدة مفاهيم كانت توظف أو هي من مرتكزات العمل الفني، بحيث أصبح مفهومها أكثر انفتاحية وجمالية قياسا بما كانت توظف به في نصوص سابقة، وهذا المنطق في التطور، لا نخاله غريبا بحكم قناعتنا بظرورة التجديد في جميع المجالات.

ولعل من أهم هذه العناصر التي تغير مفهومها في النص الأدبي الجديد - والقصصي على وجه التجديد هو الزمان، والذي يعد عنصرا ضروريا لا يمكن الاستغناء عنه في بناء الحدث القصصي.

يشير عبد الملك مرتاض إلى أنه « يستحيل أن يفلت كائن ما، أو شيء ما أوفعل ما، وتفكير ما، أو حركة من تسلط الزمنية»[1] وهكذا ارتبط هذا المصطلح بالفكر الفلسفي، فأضفى عليه هؤلاء الباحثون أبعادا غاية في التجريد، فكان محورا لعدة أسئلة ارتبطت بالكون، والوجود، بحيث لم يعد ينظر إليه بتلك الحقبة الكرونولوجية التي اعتمدتها النظرة النقدية القديمة.

فالزمن هو تلك المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وخبر كل فعل، وكل حركة، وهي ليست مجرد إطار بل هي جزء لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها، ومظاهر سلوكها، لذلك وجد مفهوم الزمن في كل الفلسفات تقريبا.

ولقد توصل الفكر البشري، وهو يتأمل ظاهرة الزمن انه ليس فقط الأبد والخلود كما تفسره المعتقدات والأديان، ولا هو حركة توالي الليل والنهار، بل هو يشمل ميادين كثير من الوجود البشري»[2].

ولعل لهذا التعدد في المفاهيم وانفتاح الفكر البشري على قراءات جديدة لدلالات الزمن، قد أفرزت أزمنة مختلفة ارتبطت بالظاهرة الكونية والفكرية في آن واحد. فهو - الزمن - إن كان من إحدى المقولات الأساسية التي اعتنى بها النحو التقليدي، فإنها إحدى أهم المقولات التي سيعيد البحث اللسانياتي طرحها ومساءلتها من منظور جديد»[3].

فصنفت من هذا المنظور - الأزمنة- تبعا لمرجعياتها، كالزمن الديني، والأسطوري والنفسي...

ولعل الذي يعنينا في هذا المدخل هو الزمن الأدبي الذي يسهم في بنية النص الأدبي وهو زمن يصنعه المبدع مخالفا به الزمن الطبيعي الذي لا يخرج عن تلك الخطية المعهودة ، «فهو ضروري في تصميم شخصيات العمل الأدبي وبناء هيكلها ، وتشكيل مادتها واحداثها»[4]. كما أنه يتحول إلى زمن العلاقات المتشابكة، «فيتطور في حركته اللولبية في قفزات وخطوط بيانية، هي صدى لتطور عام»[5] ذلك انه يستطيع من خلال هذا الزمن وبكل سهولة أن يطير إلى المستقبل، أو يعود إلى الطفولة لأنه -الزمن- يهدم الحائط بين الحلم والواقع فيتجاوز كثافة الأرض الحقيقية طبقة طبقة، ويبلغ مناطق نائية يصبح فيها العالم وهما، وتزول الأشياء والأماكن والأحقاب من وجهه مفسحة المجال أمام مخيلته لإعادة خلقها كما يشاء»[6].

مفهوم الزمان في القصة الجزائرية الجديدة

إذا كان الزمن في الخطاب الأدبي التقليدي يكتسب منطق التسلسل والتتابع المنطقي «فإن اللامنطق هو الذي يتحكم في بنية الزمن من خلال التداخل، والاسترجاع والاستذكار حيث تتداخل الأزمنة والأمكنة لتسهم جميعها في تكسير عمودية السرد »[7].

هذه العمودية التقليدية التي ارتبطت بتوظيف قاصر لمفهوم الزمن، حيث لم يتجاوز في اكثر الكتابات بعده النحوي فكان أن أزيح عن مفهومه الجمالي، والفلسفي الذي يضفي على السرد طابع الأدبية وجماليات الزمن «هو حين يبلبل المؤلف عن قصد المرجع الزمني منظما نصه القصصي لا حسب تسلسل أحداث الحكاية، بل بالاعتماد على تصور جمالي، أو مذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصه القصصي»[8].

ولعل القصة الجزائرية في المرحلة السابقة، وتحت ضغط التأطير الإيديولوجي، وعنف الطرح كانت توظف زمنا خطيا هو أقرب إلى الطبيعي منه إلى زمن الإبداع، فكانت المضامين تؤطر زمنية الحدث، فلا نكاد نعثر إلا على أفعال مصرفة هي التي تحدد آنية الأحداث وتفاعلاتها وهو ما خنق أكثر هذه القصص، وحرمها من فاعلية الانفتاح والتمفصل داخل بنية سردية عجائبية أحيانا، بحيث يتلون الزمن، ويصبح مادة غير قابلة للنهاية.

إن قصاصي الجيل الجديد - ومع تجدد الرؤية، وما قدمته نظريات القراءة، والنقد الحديث من مفاتيح إجرائية تخص النص الأدبي - قد أصبحوا يحتالون تقنيا في التعامل مع الزمن، فلا يعبرون عنه بأدواته الصريحة، وهي الأفعال النحوية، بل نراهم يتوصلون إلى ذلك من خلال إعطاء «وظيفة زمنية لوحدة مفترض فيها الصفات الاسمية، أي الصفات اللازمانية، فإذا هذه الوحدة تتنكر لأصلها، وتخرج عن خاصيتها فتحتمل من مدلول الزمان ما يجعلها زمانا حيا له ظلال وأبعاد »[9].

وهذا يعني إن كتاب هذه الفترة قد تعاملوا مع الزمن تعاملا أقرب إلى الأدبية منه إلى المنطق لأنهم أدركوا بعده الجمالي في تأسيس بنية سردية تخالف البنية التقليدية التي توظف الزمن بمفهومه الطبيعي المتتابع، ولذا أصبح النص الجديد يتعامل مع الزمن تعاملا غير خاضع لنظام التسلسل، أوالمنطق التاريخي أي منطق الزمان التقليدي نفسه »[10].

وهذا التمرد على التقليدية في فهم الزمن جعل من أعمالهم القصصية نصوصا مفتوحة متحررة من سكونية البعد المكاني، ومطلقة في زمن مطلق لا يخضع لسلطة المضمون، وهم بالتالي يحررونه -هذا الزمن - من زمنيته التي يستغرقها في الحياة الواقعية، ليمتد خارج التاريخ المادي.

إن الحدث في القصة الجزائرية الجديدة تتنازعه أزمنة مختلفة فهو زمن تداخلي. « فالدلالات التي يمكن استخلاصها من خلال دراسته لا تتبع خطا مستقيما يمكن تحديده سلفا »[11].

ويتجسد هذا المفهوم جليا في قصة «الرحيل إلى غرناطة الباقية» لمحمد دحو، حيث يسرد عددا من الوقائع، وهي تنفتح في بنية زمنية سردية «فبين الفراغ الذي يتقدمها، والفراغ الأخر الذي يليها نراها تطوي زمنها» [12]. فالزمن في هذه القصة يتوزع عبر حقب متباعدة بين الرحيل إلى غرناطة عبر الاسترجاع.

« لم يدر كيف تفلت من ثقوب ذاكرته المنخورة صوت خافت يحثه في نداءات مبهمة »[13] إلى زمن الحاضر، الزمن المرافق لعبد الله، ولواقعه، فيعود إلى صوت زوجته :

« ما بك هل أصابك مكروه، قل لي، ألا تنطق ؟ فيجيبها : «لا، لا شيء، مجرد كابوس مزعج »[14]. ثم العودة إلى الماضي عبر صور متلاحقة تلاحق حوادث الحلم وهو ما تظهره هذه الرسمة :

عبد الله (الحاضر)
غرناطة (الماضي) ←
استرجاع = تداخل الأزمنة ←
↓
المداح ← يشكل الحدث
ويلون الأزمنة

إن تسارع الزمن في حدود سرعة الحلم في الرحيل إلى غر ناطة الباقية، يعني انعدام رتابة الزمن بمفهومه الطبيعي، والدخول في زمن إبداعي، « الذي هو أعمق دلالة، وأرشق امتدادا»[15].

ولعل المداح في هذه القصة ليشكل عنصرا أساسيا في تشكيل الحدث وخاصة بنيته الزمانية فهو الوسيط، يلون هذه الأزمنة عبر رحلة، زمنها لا يعدو أن يكون في ثوان كما الحلم...

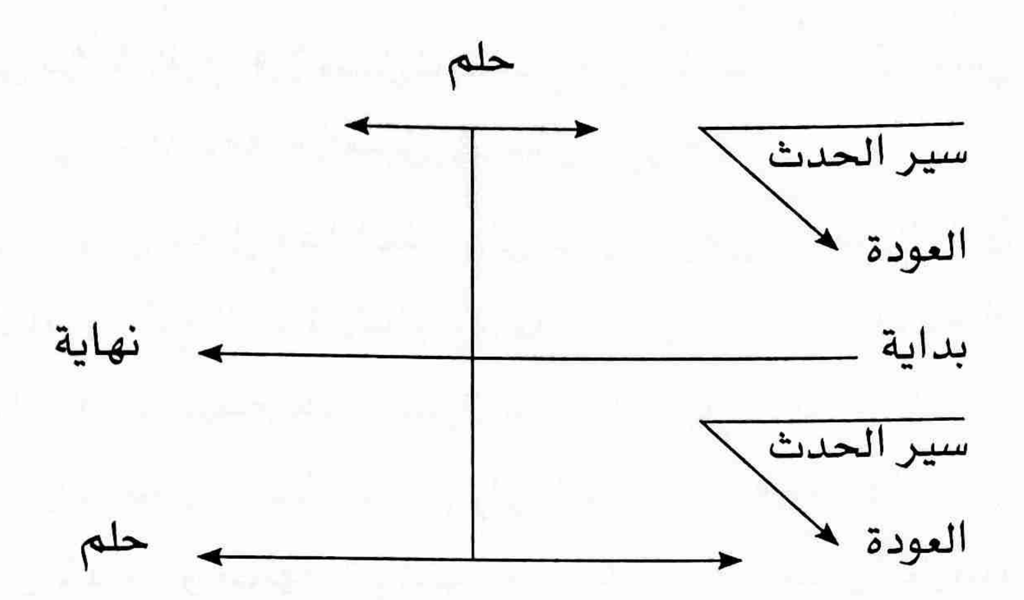
أما عبد الله فلم يكن إلا شاهدا يستطلع هذه الأحداث، عبر هذه المرحلة التاريخية بأحداثها المتداخلة - السلطان - الهزيمة. المرأة....ثم ينتهي كل ذلك في تكثيف سردي يؤطره الزمن على آنية يعيشها عبد الله. « وكانت الليلة باردة، والمطر يهذي، وريح الشتاء

تتلاعب في الخارج، فلا سبيل لعبد الله، وامرأته غير أن ينكفئا من جديد، ليواصلا نومهما العميق في عناق طويل »[16].

إنه - ومن خلال هذا القفز على حدود الزمن - يجد القارئ أن القاص يعالج الفترة المتخيلة كلها بدرجة واحدة من الدقة أو الانتباه، حيث تنقسم هذه الفترة انقساما طبيعيا ، أو اصطناعيا إلى فترات صغيرة مختلفة، أو إلى أقسام زمنية بعضها يعالج بتطويل شديد، وبعضها يتم القفز من خلاله، أو يلخص تلخيصا سريعا وبعضها الأخر يصرف النظر عنه بجملة عابرة، أو جملتين في حين تمر فترات لا يأتي الكاتب على ذكرها»[17].

أضف إلى ذلك أن الزمن في قصة محمد دحو، لا يرو في خط تحكمه قواعد نحوية، فهو قفزات، أو أمواج من الدفعات، أو بالأحرى زمن يمفصل الحدث ضمن «ما يسمى بتقنية الانقطاع »[18]، وهكذا تختزل القصة حقبا من الزمن الواقعي إلى زمن مضغوط «أو زمن مزيف يجعل القارئ حياله يتجاوز زمن الحياة الاعتيادي ليدخل في نظام زمني مختلف»[19].

وعليه فإن القصة الجزائرية القصيرة مع هذا الجيل قد عرفت توظيفا مكثفا للزمن، ودلالات جديدة تمردت من خلاله على نمطية القصص الكلاسيكي، حتى أصبحنا نصادف أزمنة مطلقة و« التي تتحد خارج التاريخ المادي» [20]. ويتجلى ذلك في قصة « أحلام الليلة الأخيرة » لجمال فوغالي والتي يبدو تشكيلها ممثلا في هذه الخطاطة :



فالحدث في هذه القصة، بنيات سردية صغرى، تشكل في الأخير بنية سردية كبرى من خلال أزمنة متداخلة

بداية «وقف، أدار عنقه بالاتجاهات الأربعة

عودة (1) « القمر تخلص بعنف من غيمة كثيفة...كان جسمه مكورا »

حلم (1) « البرية مغرقة في الإمتداد... يجري وحيدا »

عودة (2) « ينتفض مرتعشا، تسرع يداه إلى عينيه »

حلم (2) « يركض الآن بكل الاتجاهات »

عودة (3) «رفع رأسه، فتح عينيه، ثم أغلقها »

نهاية « كانت تقف أمامه بقامتها السامقة...[21]

فمن خلال هذا التشكيل، يبدو الزمن متحررا من سكونية البعد المكاني، منطلقا في الزمن المطلق ليعود من خارج الأشياء إلى داخلها « فيشحنها ببعده الأسطوري مضفيا عليها طابع التجريد

وإيقاعها الخاص المتميز »[22] انه زمن ارتدادي، سرعان ما يعود بالحدث إلى نقطة البداية (المركز) ثم يطفو به إلى استرجاعات، سماها الكاتب بلحظات الحلم.

وعليه فإننا لا نجد هذا الزمن الأدبي في قصة جمال فوغالي ذلك الزمن الكرونولوجي الذي يخضع لمبدأ الحتمية فالأحداث في هذه القصة « لاتتولد بحكم السبب والنتيجة ولا تستقر كل أبعادها في أرض التاريخ والواقع، ولا تصنعها الإرادة، بل الغيب هو مصدرها، ومنطلقها، وفيه تكمن أسبابها وبدايتها »[23].

ولعل ذلك يعود إلى اللغة التي لا ننكر علاقتها بتشكيل هذه الزمنية المطلقة، لأن النص من خلالها أصبح يخضع لمعايير التأويل التأملي المتجه نحو كومة من التساؤلات التي لا تستقر ولا تنتهي في جواب»[24].

فخروج اللغة عن محدودية الإبلاغ، ومقاربة المنحى السيميائي أسهم في بلورة زمن جديد، أفضت به لغة تحاول هي أيضا التحرر من القيود القاموسية، حتى أننا نجد في بعض هذه القصص « أن اللغة وهي تشكل الحدث القصصي تتحد مع الزمن فيغدو للفعل مظهران مزدوجان، مظهره التاريخي الخارجي، ومظهره الغيبي الباطني »[25].

وتتجلى هذه المظهرية بشكل بارز في قصتي «جثة فرعون» وحكاية ترميم أضرحة المدينة لحسين فيلالي وكذلك عودة المهدي لسعداني يوسف، حيث يؤطر الحدث في هذه القصص زمن ديني

غيبي، ففرعون، والمهدي المنتظر إسمان إرتباطا بالحس الديني الإسلامي، ولكنهما في بنية هذه القصص السردية بقيا خارج الزمن الواقعي الذي غيب وصار في حيز تخيلي مفتوح.

أ. « يقترب الموكب أكثر، تتحول الأيادي إلى مناجل تتسابق إلى عنقك، تضرب البحر بتاجك وتأمر انفلق، انفلق، انفلق»[26]

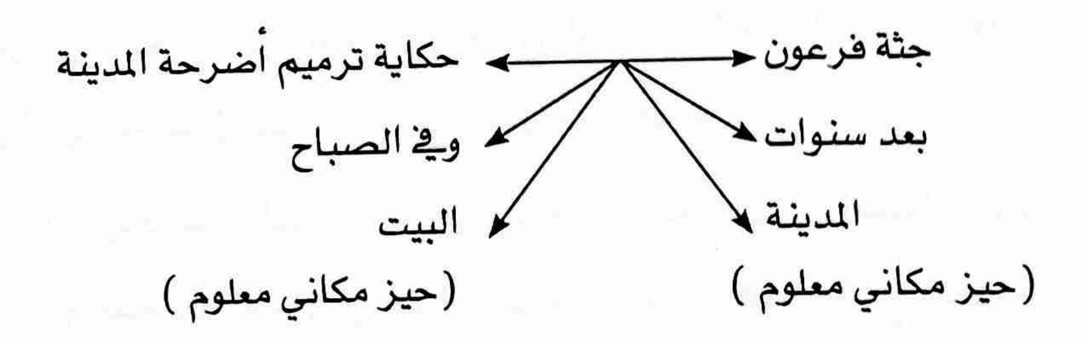
ب. «كانوا يدخلون ضحاياهم في معاصر كبيرة متطورة ثم تعبأ دماؤهم في قوارير ترسل آليا عبر فتحة خاصة إلى مكان مجهول»[27].

إن الزمن هنا يبدو أسطوريا من خلال نسيج اللغة الذي سما بالنص إلى مرتبة ما فوق الواقع، ولذا أسهم الحدث الأسطوري في تغييب الزمن وتهريبه حتى غدا « لا زمن» فهو خادع إلى لعبة الذاكرة التي تتداخل فيها وتتساكن أزمنة مختلفة، مما جعل نظام السرد يقوم على الانقطاعات وعلى انتقاء المقاطع والمشاهد. إلا أننا نجد هذا الزمن يبدأ في الانحراف، والتنازل نحو زمن الحاضر يؤطره حيز جغرافي محدد وهو المدينة، ففي جثة فرعون تبدأ القصة في النهاية بهذا الانحراف الزمني »...

وبعد سنوات شهد عجوز يجوب شوارع المدينة ويروي للناس حكاية صياد أخرجت شبكته من قاع البحر جثة وتاجا ، قيل أنهما تاج وجثة فرعون... »[28].

وكذلك في قصة «حكاية ترميم أضرحة المدينة « نقرأ : «... وفي الصباح، وبينما كان الأقارب يتوافدون على البيت يباركون عودتي،

كان خادم سيدي عبد القادر، يروي للناس حكايتي»[29] ويمكن إظهار هذا التحول الزمني تمثيلا بهذا الرسمة :



فمن خلال هذه الرسمة ندرك أن الزمن في كلتا القصتين قد نسب وقوع الأحداث بشكل غير محدد « فهو يحمل معاني الماضي والحاضر والمستقبل في نفس الوقت»[30].

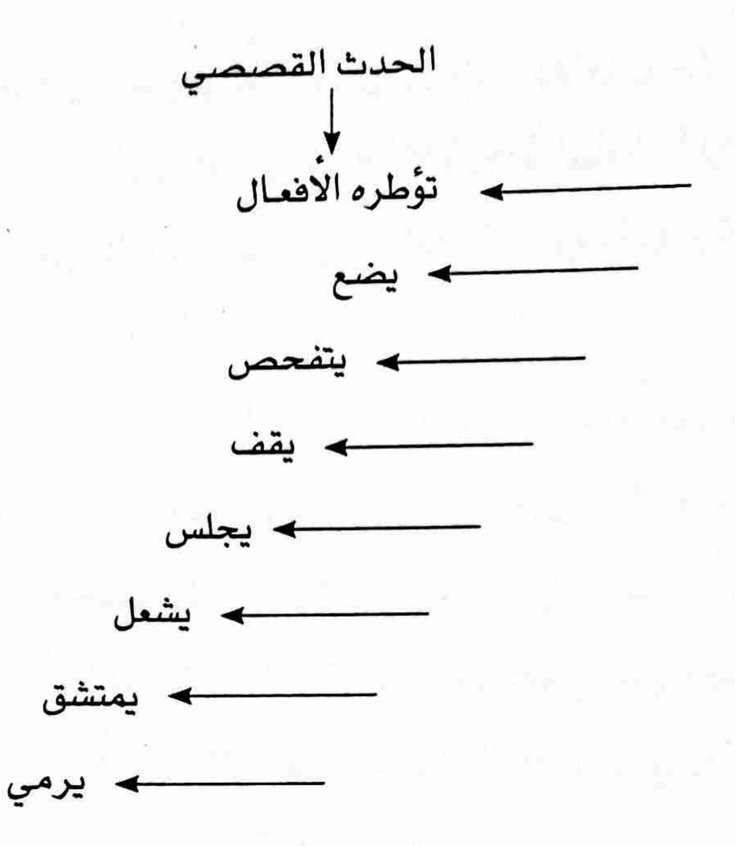
وإذا كان الزمن في القصتين السابقتين يلامس الواقع، أو يكاد فإنه على عكس ذلك في قصة « عودة المهدي» زمن مطلق تلفه الغيبية، وإن كانت توهمنا أحيانا بالواقع حين يذكر القاص بعض الأماكن.»... دخل رأس الغول وحده المدينة، داس البلاد والعباد، زرع كلامه حول القصر والمدينة»[31] فالقاص استعار هذه المماثلة، انطلاقا من الذاكرة الدينية، وهي عودة المهدي المنتظر، وما دامت هذه العودة مفتوحة لا يمكن تحديدها، جاءت أحداث القصة يلفها زمن ميتافيزيقي أسطوري عبر بنية سردية حكائية كما سبقت الإشارة «وكان الفارس الذي ينتظرونه قادماً مع الريح والموج والبحر»[32]. وهذه العودة نفسها تتشكل في قصة عودة الفارس

لخليفة قرطي ببنيتها الزمنية المطلقة وبأحداثها التي لا نكاد نحس لها بمكان محدد»... ذاك الفارس، جاء يمحو أثر السنابل الموشومة على ظهر الرجال وصدور النساء منذ أمد»[33] وفي نهاية القصة نقرأ : «انتظروا، سيأتون، وسيأتي الفارس أيضا الذي سيعيد لتقاسيمكم صلابتهم، سيحمي المدينة والحريم »[34].

إن عودة هذا الفارس المجهول، هي عودة المهدي المنتظر كما عند يوسف سعداني من حيث زمنية الرجوع. فهي - أي العودة - حدث بلا زمن، مفتوحة على المطلق زمان يبين لنا هيئة لا يلبث أن يمحوها ليبدع لنا صورة بدلها « فهو يفتح كوة في قلبنا سرعان ما يغلقها»[35]، وبالتالي لا نقف على لحظة نموقع فيها حدثا بعينه، خلافا للزمن الخارجي الذي يتشكل فيه البعد الزمني، وفقا لسير الحدث الذي ينحى الواقعية غالبا، مما يحتم على زمنية السرد التوازي والمماثلة. ولئن كانت الزمانية عنصرا جوهريا في عملية القص يعدها البعض المحور الأساس « الذي لا يوجد نص بدونه بحيث لو انتفت الزمانية لا تنفى القص »[36] فإنها في القصة الجزائرية الجديدة قد تشكلت برؤى مخالفة تبعا لبنية النص السردية التي عرفت هي أيضا تنوعا مع تغير مفهوم الكتابة، وطروح النقد الجديد، فجاءت القصة مع هذا الجيل تؤطرها أزمنة متنوعة تتحكم في مسارها اللغة والحالات الداخلية للشخصية، بحيث أصبحوا يميلون إلى كسر سياق الزمن التاريخي» ويلجؤون

إلى ما يسمى بالزمن النفسي لأنه زمن يجعلهم يهتمون بالعالم الداخلي للشخصية وينأون عن الحركة الخارجية لها »[37] وهذا الزمن هو الذي يتعلق بالواقع الداخلي، والمعاناة الفردية، ويرتبط في الآن نفسه بلغة شفافة[38].

« أشعر بالبكاء الأبدي...بالموت يقطع كبدي... وأحلامي. واصلت الطريق، كانت العصافير تسقط من ذاكرتي المتعبة لم أعد أرى شيئا، ازدحمت الصور في مخيلتي...وأحسست أنني في بيروت رقم 02»[39] يكشف هذا المقطع القصصي عن معاناة نفسية يعانيها السارد من خلال هذا التشكيل اللغوي الذي يعكس واقعا داخليا- تمر به شخصية هذه القصة، حيث تبدو أنها تعيش تناقضات واقعها وعدم استقرارها على حال وتتجلى هذه المشهدية نفسها عند حسين فيلالي في قصته «ويبقى السؤال» و«تبددت الأحلام» حيث نتابع معه : « يضع السماعة بعنف، تتقلص شفتاه، يتفحص ساعته، العقارب تقترب من الحادية عشر، يقف، ثم يجلس، يخرج من جيب قميصه علبة سجائر- أفراز –يشعل واحدة يمتشق دخانها يرميها واحد، اثنان، ثلاثة...... يتفحص ساعته، سألحق قبل....»[40] يبدو هذا المقطع القصصي هنا مشحونا من خلال أفعال متزاحمة زمنيا متداخلة من حيث الحدث، فلا يكاد الفعل يستقر لحظة في حيزه الزماني حتى يضائقه آخر، كما يظهر في الأفعال المدونة:



ولعل هذه المظهرية الزمانية تعود إلى حالة بطل القصة النفسية، «حيث يتفجر الحدث من الداخل متوغلا في رحلته عبر النفس في سرد يفيض بكوامن الذات»(41) مما يكشف أن الواقع النفسي لا علاقة له بالزمن الآلي الذي تقيسه الساعات وتزداد الفكرة تجليا في مجموعة القاص حسين فيلالي نفسها من خلال هذا المقطع : «تستيقظ، يضيق صدرها، تتنهد، تردد في الصمت، الحب، الأولاد، لقد تلاشى الأول، وطال انتظار الثاني، تنهمر دموعها على خديها وتستسلم للقدر»(42).

إن جدلية الزمن النفسي هنا تتمحور حول مفهوم الحضور والغياب بحيث نلمس حضور الذات كفاعلة، ثم غيابها في خضم الضياع، حين تبدأ تدريجيا في الدخول إلى عوالم موغلة قصد

محاورة الذات كما هو الحال عند شخصيات القصص السابقة. فالأحداث تقترب من نقطة الواقع حينا، ولكنها تتحول إلى دفقات يؤطرها زمن نفسي غير محدد المعالم من خلال تسارع الأحداث وصعوبة منطقتها في حدود زمن خطي عقلاني.

ولعل الزمن الذي غدا ملموسا في أكثر القصص التي تنحى منحى التحديث، يعود سببه إلى تأزم الفرد، وما يحيط به من تناقضات انعكست على ذاته مما أدى بشخصيات كثير من قصاصي هذا الجيل انهم يعيشون لحظات نفسية، زمنها حركة خروج عن الوجود ثم دخول في العدم. «بدت لي الغرفة ضيقة، وآسى بلا وجه، وانكمشت بصورة مضحكة داخل نفسي، تجمدت مشاعري في لحظة قاهرة»(43).

إن مفهوم حضور / غياب المشار إليها، إنما هي جدلية ترضخ لتوقيع الذات الفاعلة وتشعباتها عبر شبكة من الايغالات النفسية، التي تحاول عبر زمن لا واقعي تجاوز الحيز المكاني والتحرر من قيود نمطية السرد التي لا تتيح للذات الهروب من واقعيتها إلى مجالات أرحب للتفريغ.. فرغم حضور الذات وبروزها على سطح الحدث كواقع - ولو مؤقتا - بحيث يبرز الزمن خارجيا، إلى أن الزمن النفسي سرعان ما يدفع بالحدث إلى مظهرية الغياب ليمارس معه لعبة التغييب، وليبعده عن محور الشعور « إني أحس بدبيب الموت، هو ذا يلاحقني في كل لحظة وفي كل مكان لم يعد بإمكاني الثبات على أدنى شيء... آه عالم المتغيرات »(44).

ثم نجد مقطعا مماثلا : «الغرفة موحشة قاصية، وحدي بين أربعة جدران، أظل الساعات الطويلة، شارد البال، لا أكاد أستقر على حال»(45) ويظهر أن ما يضيفه هدا الزمن على المتن القصصي من جماليات لا يمكن تجاهله لأن انفتاحية الحدث وتحرره لا يتأتيان مع زمن يعكس المظهر الخارجي للأحداث فدلك لا يضيف للقصة جديدا، لأن الكاتب حين يصور الزمن كما يجري بالفعل، أي عندما يترك اللحظة في الكتاب تدوم قدر ما تستغرقه اللحظة في الحياة تماما. فإنه يجعل الحبكة القصصية مستحيلة يفرغها من الأحداث كما يفرغها من الشخصيات، «لأن الوقت إذا يبدل من طباع الفرد، فيظهره متناقضا، وعكس ما هو يلغي الشخصية القصصية ذات الملامح الثابتة المحددة» (46).

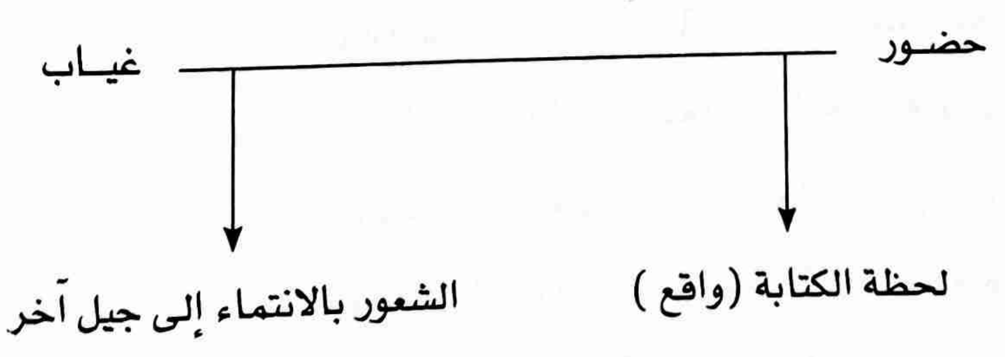
فالأمر قد يتعلق بتقنية الانقطاع والقفز، بحيث يستحيل أن تروي جميع الأحداث في تسلسل خطي لأننا لا نعيش الزمن كأنه استمرار إلا في بعض الأوقات، « ومن حين لآخر تأتي القصة على دفعات، ولكننا بين هذه الأمواج من الدفعات نقفز قفزات كبيرة على غير هدى منا» (47).

إن القصة الجديدة مع هذا الجيل عرفت تقنيات حديثة من حيث توظيفها للزمن، وهذا يدخل ضمن بنية فنية متكاملة أضحى الكتاب على وعي منها، بحيث لم تعد القصة تخضع لذلك التسلسل التقليدي في بناء الحدث والزمان، فكان أن تمردت على خطية القص الكلاسيكي، وكذا على سلطة الزمان التاريخي الذي هو

«زمان متصل اتصال حلقات الحضارة، واتصال تقدمها المتواصل من البسيط إلى المعقد، ومن الأقل نضجا إلى الأكثر نضجا»(48) وبهذا دخلت القصة في تجليات التحديث على مستوى البناء الفني بشكل عام، وكان للغة وشعرية الخطاب القصصي دورهما في النهوض بمسار السرد إلى أفق الانفتاحية مما انعكس على الزمن الذي غدا هو الآخر طرفا في المعادلة الجمالية، حيث تخلص هو أيضا من ملازمة الواقع الحرفي والخضوع للتقسيم الكرنولوجي حاضر/ ماض.... ويعود ذلك إلى أن القاص الجزائري لم يعد رهين لوحة قصصية محدودة الإطار زمانا ومكانا، يصب فيها الحدث في بؤرة مغلقة على غرار ما كانت عليه القصة في فترة سابقة، حيث الرؤية موجهة، بل إن الحدث القصصي نفسه أصبح يخضع لتناقضات الحياة مما كسر خطية العقلانية السردية وأدى بالمبدع إلى أن يلون ذلك الارتداد وتلك الإسترجاعات بأزمنة متداخلة، ومتناقضة في الآن نفسه، تتقاسمها مظهريات غيبية ونفسية. هذا يحيلنا إلى صعوبة الفصل بين الحدث وزمانه للعلاقة الجدلية بينهما، لان تداخل الأحداث ، وغموضها أحيانا وارتباطها بالذات يفرض أزمنة مركبة تختلط فيها الحياة اليومية بعوالم الذاكرة. فشخصية قصة (المتمرد) لمفتي بشير تصور لنا شخصا قابعا داخل نفسه يشاهد كل شيء من مرآة ذاته، لا يعير أي اهتمام خارج عنها «أنا قابع نفسي أتأملها بشيء من الاستغراب ... كانت لحظات صافية جد مقطرة من زمن مضى إلى الأمام ولا ينتظر ... كنت خلالها

أشاهد كل شيء من مرآة ذاتي »[49] بل إنه اكثر من هذا يشعر انه ينتمي إلى جيل غير هذا الجيل فغيابه عبر هذا الزمن النفسي المركز في غياهب الذاكرة، والبحث عن البديل يعني جدلية الغياب عن الواقع، واقتطاع جزءا من زمن حضوره ليهربه إلى الماضي. «الحاضر لا يسليني على الإطلاق، ووجوه الأطفال لا تبعث في رأفة عميقة، وضحكات النساء تبدو لي خليعة ماجنة، لا شيء يصلح فيهم، أشعر أنني انتمي لجيل قديم غائر في الماضي»[50].

وهذا الماضي يعيشه مموها بلحظات نفسية حادة ثم سرعان ما يعود إلى الواقع بعد رحلة غياب، حيث يشعر بلذة في الكتابة وإحضار ورقة وقلم. تقدمت من مكتبي الصغير، وجلست على الكرسي أحضرت الأوراق البيضاء من درج مكتبي، وقلم الحبر الأزرق اللون»[51].و يمكننا الاقتراب من هذه الجدلية الزمانية من خلال هذه الرسمة :



ولعل هذه الجدلية، حضور / غياب ظاهرة تتقاطع فيها أغلب قصص هذا الجيل، حيث يلمس القارئ انه يزاوج بين الزمنين، فلا نكاد نساير زمن الحضور الواقعي حتى يقحمنا القاص في زمن الغياب فتتعدد الصور، وتتداخل الضمائر فلا ندرك حينذاك إلا

صوت الداخل، وقد شرعت الذات في محاورة نفسها مستحضرة أزمنة متداخلة تؤطرها حالة الكاتب النفسية. ومحمد دحو في قصة « الأرض لن تموت » يبدو من الذين يفضلون زمن الغياب ليمارس به لعبة الأسئلة الغامضة، بل إنه يجد فيه ذلك التنويم المغناطيسي الذي لا يوفره له زمن الحضور بمفهومه الواقعي «وتوالت الأيام، وأنا أنام، واستيقظ على دموع من أشواك، أغالب النفس حينا، وأخدعها تارة أخرى، غير مستمع للذي تهجس به شفه الغيب»[52]. أما إذا أردنا البحث في أسباب هذه الرؤية الجديدة التي تخللت هذه الأعمال القصصية، فإننا نرجعها إلى دواعيها الثقافية والاجتماعية، المشار إليها آنفا، بحيث فتحت الدراسات النفسية، والتحليل النفسي آفاقا واسعة، وعريضة للقصة الحديثة وأرخت من عنان القاص للتجول والبحث والكشف عن خبايا النفوس وربما كان هذا الميدان الجديد كسبا للقصة قي وقت «بدا فيه أن العالم الخارجي قد نضب معينه، ولم يعد قادرا على أن يعطي شيئا جديدا مثيرا، وهكذا استدار كاتب القصة إلى ذلك العالم الباطني، عالم النفس الإنسانية»[53] يحاوره في استغراب، وحيرة، وقلق أحيانا. حدث نفسه باستغراب وإمعان، لم يعثر على شيء مهم الأشياء هنا بطعم القهوة...فأي طعم يستعذب، وأي لون يختار»[54].

أضف إلى ذلك إن العواطف في المجتمع الجديد الذي يخضع لهذه البنية المتغيرة، أصبحت تعبر الآن عن علاقات نوعية تتمتع الأشياء ضمنها بسلطة دائمة ومستقلة على حساب سلطة الإنسان

المتلاشية « وذلك بعد أن كانت هذه العواطف تعبيرا عن علاقة الإنسان بعالم الأشياء المادية والطبيعية والصناعية»[55].

إن هذه الكتابات الجديدة، ونظرتها المتغيرة لمفهوم الزمان، «تعلن موت التعبير الجاهز وتعلن في الآن نفسه ولادة التردد المدهش أمام الزمن، وفي داخله، هذا التردد هو الذي يجعل من النثر فضاء للخبرة الاجتماعية ووعيا وممارسة لها»[56] ولعل هذه الفلسفة الجديدة لمفهوم الزمن، وارتباطها بالكتابات الجديدة تعود إلى تحول فكري، ورؤى إبداعية شملت فن القصة، حيث يتجلى نوع من التمرد على الخطية التقليدية التي طبعت هذا الفن النثري، فكانت أن قيدته فخضع لتلك العناصر الفنية، الكلاسيكية فترة طويلة.

ولم يأت هذا جزافا لأن الخلفية الفكرية لثقافة هذا الجيل تواصلا بالكتابات المعاصرة، هي التي طبعت فن القصة الجزائرية بهذا التشكيل المتغير سواء من حيث الزمن أم من حيث باقي عناصر القصة الأخرى المعروفة. إن ذات الفرد في مواجهة الزمن، تطرح اليوم أكثر من إشكال حيث غدت هذه الذات تتعامل مع الزمن ليس عاديا، تتصارع فيه الذكريات، وتتقاطع فيه اللحظات، وهكذا تصبح « الذاكرة عاجزة على أن تقدم لنا النسق الزمني مباشرة، فهي بحاجة إلى أن تتقوى بعناصر انتظام أخرى»[57].

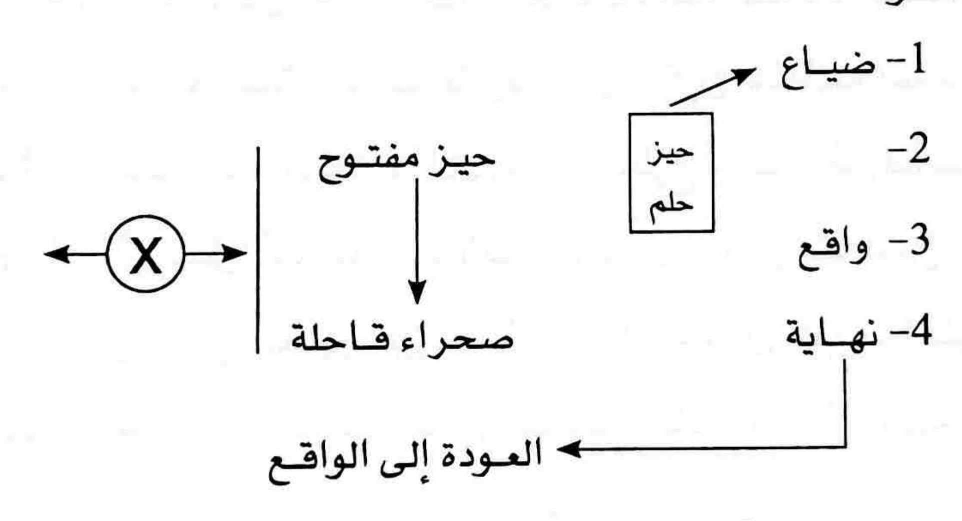
ونعتقد أن قلق الإنسان المعاصر، وشعوره بهذه التحولات على المستوى الذاتي والواقعي أفرز جدلية زمنية لها إبدالاتها ومتغيراتها، وهي تواجه الواقع... حتى أننا لم نعد نعايش زمننا الماضي-مثلا-

بتلك السطحية «لأن معاودة عيش الزمان الغابر معناه تعلمنا قلق الموت، كما يذهب إلى ذلك غاستون باشلار»[58].

وهذه الفلسفة الزمنية لا تعني أكثر من أن الذات الإنسانية لم تعد بريئة كما كانت عليه، وهذا بعد تحول فكري بالدرجة الأولى، فلسف كل شيء، وأخضع المنطق لجدلية الحيرة والقلق والإدهاش. ولا نخال كتاب القصة الجزائرية بمعزل عن هذا التحول الذي يتوزعه القلق والغموض أحيانا. فلئن بدت القصة عندهم تختلف عن شكل سابقتها، فلأن ذلك لا يعدو أن يكون منطلقا عاما، وشاملا لكل الكتابات المعاصرة، التي بدأت تخرج وتحرر من قبضة المضمون لتعانق فعل المخيلة الخلاقة، باعتبار العمل في الفن لا ينبغي أن يكون مجرد تعبير، بل خلقا، وإبداعا، «لأن القبض على فعل المخيلة الخلاقة بأكثر ما يمكن يستدعي الالتفات إلى الداخل غير المرئي»[59].

ولعل مما عمق مفهوم الزمنية المطلقة، وجعله يتجاوز نمطية الساكن والمغلق، هو لجوء كتاب القصة، في هذه المرحلة، إلى نوع من الهروب بالحدث بعيدا، عبر تقنيات رؤى استشرافية بحيث لم يعد الموضوع بالنسبة لهم هو الشغل الشاغل بقدر ما تكون اللغة، ولحظات الإنزياح هي المبتغى، وكأنهم يسعون إلى التماس شيء من «الجمالية التي هي تذوق لما يجسده الفن من روعة وإبداع، أو هي في مستوى أرقى تفكير في ظواهر الفن لا يصل إلى حد ربطها بمظاهر الحياة عموما، ولكنه يحاول تعمقها وتقصيها في ذاتية منعزلة عن

غيرها من ظاهرات الوجود »[60]. ففي قصة «رسالة إلى المدينة الممسوخة »[61]، من مجموعة «لمن تهتف الحناجر يعتمد عز الدين جلاوجي على أربعة مقاطع تعد المرتكز الأساس لبنية هذه القصة، بحيث يغدو زمنها مغيبا عبر سراب هيولي، فهي تتوزع عبر شبكة من الأحداث لا يتناسب الزمن فيها كما هو عادة، بل يتعدى المفهوم الكلاسيكي، ليتمرد على الشكلية وقد تجلت بنية القصة على هذا النحو:



إن المقطع (أ) = الضياع

رأيت نفسي يا سادتي الكرام في صحراء قاحلة حرها يلفح الوجوه، ويشوي الجباه.... أرضها غبراء شهباء... لا أرى من حولي إلا السراب والخراب...

المقطع (ب) =اهتداء

« ...لما استفقت من إغمائي كانت نفسي غابة التهمتها النيران...»

المقطع(ج) =وصول

«... لم أكن أعرف موقع المدينة المسخوطة ، ولكني سأستحضر فراستي، وأنطلق، نظرت إلى كل الواجهات كانت الهضاب المرتفعة تضرب سورا منيعا...»

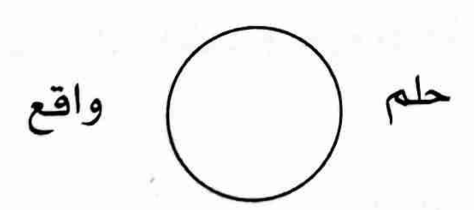
المقطع (د) =نهاية

«... حاولت أن أتنفس، اختنقت، وقمت فزعا مرعوبا من نومي، ألعن الكابوس، ألعن المدينة الممسوخة...»[62].

ويبدو هنا جليا أن التجاء القصاصين في هذه المرحلة إلى الحلم كمرجعية فنية إنما كان بدافع للدخول في عالم أرحب يوفر لهم تلك الأبدية التي تجعل الكاتب يحس انه استشرف لحظات التصوف الفني، لأن الفنان « يظل يبحث عن ذاته وشخصيته إلى أن يجدها، فإذا هي تملكه بعد ذلك إلى الأبد، وتطبع كل ما يلمسه بذلك الطابع الذي لا يتحول »[63].

إن استغلال رحابة الزمن، وتوظيف أبعاده المختلفة في القصة الجديدة يعد من الظواهر الفنية التي اتسمت بها الكتابات الأخيرة، خاصة بعد أدراك الكتاب أن مهمتهم « هي التعبير عن الإنسان وكل حاجاته وحالاته تعبيرا جميلا صادقا من شأنه أن يساعد الإنسان على تفهم نفسه وتفهم الغاية من وجوده »[64] وهذا عبر تقنيات فنية كانت غريبة - إلى حد كبير في كتابات الجيل الأول لكنها غدت مع جيل جديد -تشبع بمفاهيم معاصرة.

فزمن الحلم تمرد على الخطية وتجاوز لإحداثيات الواقع، انه حيز مفتوح للكائن والممكن ، ولكنه في الوقت ذاته قابل للتصديق، فهو ليس زمنا ميتافيزيقيا، غيبيا إلى درجة الأسطورية ، إنما هو زمن فني، يسعى الكتاب من ورائه إلى فكرة « أن الفنان يعيرنا ناظريه لنبصر بهما العالم، أو أن الفن هو الوسيلة الفضلى لبلوغ معرفة الكون المحضة »(65) ويظهر ذلك جليا في القصة السابقة بحيث ينشطر الحدث إلى اثنين ، حدث كائن، وهو الفكرة التي تمحورت في ذهن الكاتب ، وحدث ممكن ، وهو المتروك للقراءات والتأويلات وهذا من خلال أزمنة متنافرة، حاول الكاتب تنظيمها من خلال سلسلة أحداث ممنطقة -كما أشرنا -انطلاقا من حلم، ثم العودة إلى الواقع كما هو موضح في الرسمة :



ويبقى بعد ذلك كل هذا السؤال قائما عن حقيقة الزمان الذي هو قديم قدم الفلسفة، بل قدم الإنسان الواعي نفسه، « لشعور الإنسان بتأثير الزمان فيه تأثيرا هائلا، وصعوبة فهم حقيقته إلى أقصى درجة، ذلك أن أشكال الزمان قائم في طبيعة الزمان نفسه من حيث انه دائم السيلان»(66).

أما الأدبي منه بتعبير عبد الملك مرتاض « زمن متسلط»، شفاف متولج في أشد الأشياء صلابة ، ومتحكم في أبعد الأمور اعتياصا »[67] أو هو كما يذهب إلى ذلك نبيل سليمان « الخروج من زمن التاريخية والدخول في زمن المبدع الذي هو داخلي وتاريخي، ولكنه يتجاوز التاريخ»[68].

علاقته بالمكان :

إن علاقة المكان بالزمان علاقة متداخلة ويستحيل أن تناوله بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصب على عمل سردي دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره [69].

وهذا التداخل ناتج عن عدم إمكانية الفصل بينهما عدا الناحية الإجرائية، لأن الحديث عن إحداهما يستدعي الحديث عن الأخر وإذا كان المكان في القصة الكلاسيكية نمطيا يساير الحدث دون أن يتجاوزه، أو يتمرد عليه، بحيث يبدو أن وكأنهما متطابقان، فإنه في القصة الجديدة يبدو غير ذلك تماما، بحيث أضحى حيزا مفتوحا على أمكنة غرائبية أحيانا لا علاقة لها بالواقع، وقد يعود ذلك إلى توظيف القصة الجديدة للأسطورة التي غالبا ما تحوي أماكن من نسج الخيال، وهو ما يظهر جليا أن مفهوم المكان في قصص هذا الجيل غدا غرائبيا لا تتحكم فيه معطيات دقيقة يؤطرها العقل والواقع.

ففي قصة « احبارة » لجمال فوغالي نقرأ هذا التشكيل السردي « ... ركب ذياب الهلايلي حصانه، وامتشق سيفه وفي -الخرج - الزاد والزواد، كانت وجهته الجازية »[70] يخلي بلاد، ويعمر بلاد، وما يعمرها غير الكريم الجواد »[71].

إن هذا المقطع السردي ليشير منذ البداية إلى أسطورية زمانية ومكانية تحيلنا إلى لحظات تاريخية يمتزج فيها الواقع بالأسطورة، فدلالات « يعمر بلاد ويخلي بلاد « لا تدلنا على مكان محدد، نستطيع رسم احداثياته، بل تواجهنا بحيز مفتوح على أبعاد غير واضحة المعالم كما هو مشار :

يعمر بلاد ——— مكان مشغول، ولكنه غير محدد جغرافيا

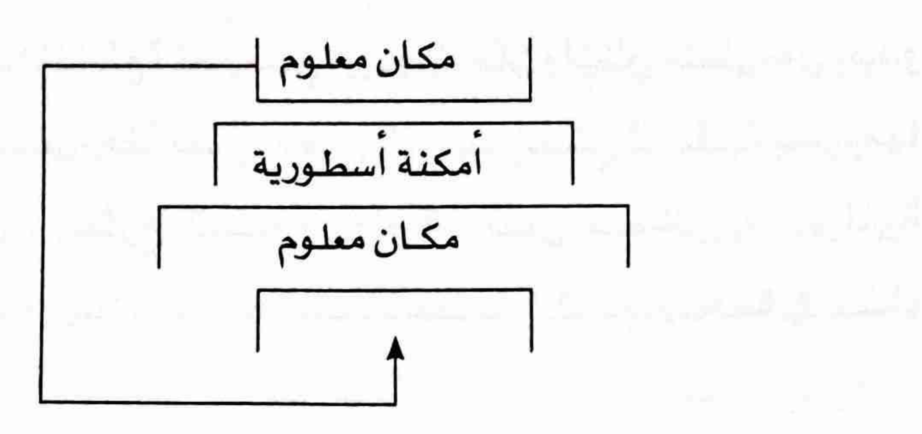
يخلي بلاد ——— مكان فارغ، ولكنه كان مشغولا

أما الجازية فهي تلك الشخصية التي أدخلتها الأسطورة الهلالية في زمنية ومكانية غرائبية بحيث هي موجودة في كل مكان وفي كل زمان. إن القصة الجزائرية مع هذا الجيل قد ساهمت في اختراع أمكنة متخلية خصوصا بعد أن أضحى للزمان هو الآخر مفهومه الجديد في النقد المعاصر. ويتجلى ذلك عند الكاتب نفسه في قصة « زهرة الميلاد»

«... الشارع مقفر...كانت هي تقف بعيدة عنه بالرصيف المقابل... حين أفاق من غيبوبته التي دامت يومين كاملين، وجد نفسه في المستشفى... هو الآن يتذكر المكان، ولكنه لا يستطيع تحديده »[72].

في هذا المقطع القصصي، يبدو الزمان والمكان متمازجين وتبدو اللغة الوصفية هنا متمردة على الترتيب العقلي للزمانية بمفهومها التقليدي ، وتطرح قصته « الطعنة « نفس هذه الرؤية الغرائبية للمكان حين يقول : «... عيناك شاخصتان في اتجاه نجمة في فضاء نوراني »[73].

ويبدو الفضاء هنا بدون جغرافية، انه حيز لا نعثر معه على حدود ثابتة، ولعل هذه الامتدادات المكانية وهي تتداخل مع أزمنة هي أيضا متدخلة ترتد إلى الوراء، ثم تعود إلى نقط البدء – بدء الحدث – تضفي على المتن القصصي جماليات إضافية، وتدخله إلى تقنية سردية « تقوم على ما يمكن تسميته بالتمويه الحدثي»[74]، الذي يتجلى في هذا التداخل الغريب أحيانا، والذي يتزاحم فيه الأسطوري بالواقعي، ففي قصة : حكاية « ترميم أضرحة المدينة « لحسين فيلالي، يبدأ الخط البياني للقصة بمكان جغرافي معلوم يتمثل في شارع عادي ثم سرعان ما يتمفصل الحدث عن أمكنة أسطورية من خلال مشاهد غريبة يتبين من خلال تشكيل هرم القصة، إنها من نسج ذاكرة حلمية والتي كان السارد تحت وقعها، بعد أن اختطف من قبل غرباء، إلا انه يعود مع نهاية القصة إلى البداية نفسها بحيث يتخلى عن ذلك الأسطوري بعودة المختطف إلى بيته، ومباركة الجيران هذه العودة. وهذا التشكيل السردي يبين أن القصة المذكورة بدأت بمكان معلوم ثم دخلت في آخر مجهول، لتعود إلى معلوم كما يظهر في هذه الرسمة:



إن هذه الأمكنة المتداخلة والأسطورية أحيانا، كانت من التقنيات الجديدة التي استلهمتها القصة الجزائرية مع هذا الجيل، بحيث كانت هذه الانفتاحية على الأمكنة الرحبة سببا قويا في تخليص هذا الفن النثري من قيود البناء الكلاسيكي الذي حرم القصة السبعينية من فاعلية التجريد. وهذا التداخل أضحى ملازما لأغلب كتابات هذا الجيل الذين تحرروا من حصار محدودية المكان، فبفضل هذه التقنية، تخلص الخطاب القصصي الجديد من محاصرة الدال ودخل في متن تؤطره سيميائية انفتاحية تؤول بالنص إلى تعدد القراءات.

ويبقى المكان هو الذي « يفصل الموضوعات بعضها عن بعض ويؤمن استقلالها المتبادل وموضوعها المختلف، فالمكان هو الذي يحدد اختلافها العددي »[75]. ولكن كل هذا لا يمكن أن يكون بمعزل عن الزمانية التي هي محتواة فيه.

إحـالات

1 - عبد الملك مرتاض-ا.ى – دراسة سيميائية تفكيكية – ديوان المطبوعات الجامعية 92 ص 121

2 - انظر – عبد الصمد زائد مفهوم الزمن ودلالته -الدار العربية للكتاب - ليبيا 88 ص 7

3 - سعيد يقطين - تحليل الخطاب الروائي - المركز الثقافي العربي بيروت 89 ص 63

4 - المرجع نفسه ص 10

5 - الياس الخوري - الذاكرة المفقودة ص 227

6 - ينظر - سمير الحاج شهين -لحظة الأبدية -المؤسسة العربية للدراسات بيروت 80 ص 11

7 - سعيد يقطين - القراءة والتجربة ص 261

8 - سمير المرزوقي وجميل شاكر - مدخل إلى نظرية القصة - ديوان المطبوعات الجزائرية والدار التونسية للطبع.

9 - عبد المالك مرتاض - النص الأدبي من أين وإلى أين- ص 87

10 - المرجع السابق ص 83

11 - الياس الخوري - الذاكرة المفقودة ص 227

12 - عزة آغا ملك -القراءة والكتابة في الرواية الحديثة - مجلة الفكر العربي المعاصر ص 86

13 - محمد دحو - قصة الرحيل إلى غرناطة الباقية ص 49

14 - القصة ص 54

15- عبد المالك مرتاض - النص الأدب من أين وإلى أين- ص 67

16- القصة ص 54

17- هالبرين جون - نظرية الرواية -ترجمة محي الدين صبحي - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - سوريا 81 ص 62 - 63

18- ميشال بوتور- بحوث في الرواية الجديدة - ترجمة فريد أنطونيوس- منشورات عويدات -بيروت 81 ص 100

19 - عزة آغا ملك - القراءة والكتابة في الرواية الحديثة - الفكر العربي المعاصر ص84

20 - يمنى العيد - في معرفة النص ص 179

21 - جمال فوغالي - قصة : أحلام الليلة الأخيرة ص 47 - 50

22 - يوسف بن جامع-شعرية الخطاب الروائي في رواية أحلام مريم الوديعة- مجلة المساءلة عدد 1 ص 132

23 - عبد الصمد زائد - مفهوم الزمن ودلالته ص 190

24 - عبد القادر فيدوح - دلائلية النص الأدبي - ديوان المطبوعات الجامعية 93 ص 3

25 - عبد الصمد زائد - مفهوم الزمن ودلالته ص 191

26 - حسين فيلالي. قصة : جثة فرعون ص 35

27 - الكاتب نفسه : قصة حكاية ترميم أضرحة المدينة ص 37

28 - جثة فرعون ص 35

29 - حكاية ترميم أضرحة المدينة ص 38

30 - عبد الحميد بورايو - منطق السرد - دراسات في القصة الجزائرية - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر 94 ص 133

31 - عودة المهدي - المجاهد

32 - القصة

33 - خليفة قرطي - عودة الفارس - السلام

34 - القصة

35 - سمير الحاج شهين -لحظة الأبدية ص 51

36 - صبري حافظ - قراءة في رواية مالك الحزين -مجلة فصول ص 167

37 - طه وادي - دراسات في النقد الرواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر 89 ص 36

38 - عبد الحميد بورايو - منطق السرد ص 131

39 - علال سنقوقة. قصة عصافير حزيران ص 63

40 - حسين فيلالي. قصة ويبقى السؤال ص 10-11

41 - حميد الصولي- بناء القصة الجزائرية - الحياة الثقافية عدد 35

42 - قصة «وتبددت الأحلام » - حسين فيلالي - ص 57

43 - مفتي بشير - قصة أمطار الليل ص 11

44 - محمد دحو. قصة : «رباعيات الوجه المعلق» ص 30

45 - الكاتب نفسه : قصة أحزان الليلة الأخيرة ص 34

46 - سمير الحاج شهين -لحظة الأبدية ص 34

47 - ينظر - ميشال بوتور - بحوث في الرواية الجديدة ص 100

48 - سالم يفوت - الزمن التاريخي - دار الطليعة - بيروت 91 ص 17

49 - مفتي بشير قصة المتمرد ص 22

50 - القصة ص 23

51 - القصة ص 22

52 - محمد دحو –قصة : الأرض لن تموت– ص 57

53 - محمد سلام زغلول - دراسات في القصة العربية الحديثة - منشأة المعارف مصر 87 ص 47

54 - محمد دحو. قصة : طعم للميناء وآخر للبحر ص 73

55 - رشيد بن حدو - الرواية والواقع ص 39

56 - الياس الخوري - الذاكرة المفقودة ص 83

57 - غاستون باشلار - جدلية الزمن - ترجمة خليل أحمد خليل ديوان المطبوعات الجامعية 1983 ص 49

58 - المرجع السابق ص 47

59 - جاك دريدا - حوار كاظم جهاد - مجلة الكرم عدد 17 ص 67

60 - ميشال عاصي-مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ-مؤسسة نوفل بيروت 81 ص 21

61 - عز الدين جلاوجي - قصة لمن تهتف الحناجر

62 - هذه المقاطع القصصية من قصة رسالة النخلة إلى المدينة الممسوخة من مجموعة «لمن تهتف الحناجر» - عز الدين جلاوجي ص 38

63 - غالي شكري - ثورة المعتزل - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة 1966 ص 57

64 - ميخائيل نعيمة - دروب - مؤسسة نوفل -بيروت 1975 ص 52

65 - دني هويمان - علم الجمال- ترجمة ظافر الحسن. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر ص 69

66 - عبد الرحمان بدوي-مدخل جديد إلى الفلسفة-وكالة المطبوعات الكويت 1979 ص 200

67 - عبد الملك مرتاض- تحليل الخطاب السردي-ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1995 ص 28

68 - نبيل سليمان - مساهمة في نقد النقد-دار الطليعة - بيروت 83 ص 24

69 - ينظر عبد الملك مرتاض - تحليل الخطاب السردي ص 227

70- امرأة من بني هلال، اشتهرت بجمالها، وبسداد رأيها، قدمت خدمات جليلة لقومها في رحلتهم الطويلة والعسيرة وظفت فنيا في كثير من الأعمال الأدبية - السردية خاصة

71 - أحبارة ص 43

72 - جمال فوغالي - زهرة الميلاد ص 29

73 - الكاتب نفسه - الطعنة ص 59

74- عبد الملك مرتاض - تحليل الخطاب السردي ص 208

75- مدخل جديد إلى الفلسفة ص 199

في الأخيـر...

قد لا يكون الأمر هينا في مجال الدراسة والمقارنة أن يصل الباحث إلى نتائج نهائية لأن ذلك يضحى من تخمينات المثالية المطلقة، خصوصا، في موضوع جديد بدأت ملامحه تتشكل شيئا فشيئا بعد تحول ثقافي واجتماعي.

ولعل ذلك ينطبق على هذا العمل الذي يحاول أن يتلمس تجربة جيل جديد من القصاصين الجزائريين في فترة الأعوام الثمانين وهم يؤسسون عالمهم الإبداعي الخاص، انطلاقا من اختلاف في الرؤية، والتصور، ومن تناصية مرجعها تغيير خريطة الإبداع العالمي، وتطلع إلى الأرحب، ومساءلة الإبداع في جوهره.و كانت بداية هذا الجيل محاولة الدخول في تجربة تتخلخل فيها نمطية الساكن لتتحول إلى تمرد على الجاهز، وتحرر من قيود النص النثري الكلاسيكي. وكان أن ظهر ذلك من خلال قراءة جديدة للغة على أيدي هؤلاء المبدعين، ثم مفهومهم للزمان والمكان، وطرائق السرد الحديثة.... مخالفين في ذلك جيلا سبقهم، حافظ آنئذ

على عمودية النص ليصل به إلى مضمون كان عليه أن يقدمه مهما كان الأمر، مماثلا في ذلك فترة أطرت الأدب القصصي ردحا من الزمن. وكان لهذا الجيل رؤيته المخالفة، فقد جدد في الشكل كما أشرنا، ولكنه لم يهمل المضمون الذي قدمه في الشكل أكثر جرأة، وأكثر عنفا. وقد وظف في ذلك كل الوسائل الفنية ليغدو النص مفتوحا.

لكن هذا لا يعني أن مبدعي هذه الحقبة قد استطاعوا أن يتمثلوا مفهوم التجريب بأبعاده الفنية والفلسفية فلقد حاول بعضهم الاستفادة من تجربة القصة الجديدة بوعي إبداعي، غير أن بعضهم الآخر لا يزال يتلمس طريقه، لأن التجريب على المستوى الفني لا يعني الفوضى أو الكتابة الغامضة....

الفهـرس



طبع هذا الكتاب في جـوان 2009
بمطابع **دار القصبة للنشر**
حي سعيد حمدين، رقم 6، 16012، الجزائر.
الهاتف : 11 / 10 79 54 021 الفاكس : 77 72 54 021
الموقع الإلكتروني : www.casbaheditions.net
البريد الإلكتروني : casbaheditions@gmail.com
الجزائر، 2009.

صدر هذا الكتاب
بدعم من وزارة الثقافة
ISBN : 978 -9961 -64 -809 -4



دار القصبة للنش